

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävät taiteet/ Musiikki

2020

Andreas Nordström

# NELJÄ MOZARTIN OOPPERAA – KUUSI TENORIROOLIA

Andreas Nordström

# NELJÄ MOZARTIN OOPPERAA – KUUSI TENORIROOLIA

Opinnäytetyössä tarkasteltiin kuutta W. A. Mozartin neljän oopperan tenoriroolia. Tavoitteena oli etsiä taustoja ja syitä siihen, miksi tenoreille on sävelletty näihin oopperoihin juuri tietyn tyyppistä musiikkia. Opinnäytetyössä on vertailtu näitä Mozartin tenorirooleja keskenään sekä tarkasteltu valittujen tenoriroolien yhtäläisyyksiä ja eroja olemassa oleviin karikatyyreihin ja muihin vastaavanlaisiin rooleihin. Tältä osin opinnäytetyö on myös katsaus oopperan historiaan. Opinnäytetyössä etsitään syitä sille, miksi tenorilaulajat saattavat kokea Mozartin ohjelmiston nykyään haastavana.

Tutkimusmenetelmänä on kirjallisuuskatsaus. Lähdemateriaalina on käytetty alan kirjallisuutta, oopperoiden pianopartituureja sekä ääni- ja videotallenteita. Suurin osa lähdemateriaalista on englanninkielistä.

Opinnäytetyöstä syntyi lyhyt historiallinen katsaus oopperaan ja laulutaiteeseen. Kirjoittajan omat musiikilliset kokemukset ryödittävät nykylaulajan näkökulmaa. Ohjelmiston mahdollisiksi haasteiksi tunnistettiin korkea tessituura, melodian laajat hyppyt, pitkät musiikilliset fraasit sekä melodian runsas ornamentointi. Laulullisten haasteiden ratkaisemiseksi on mahdollista käyttää 1700-luvun lopun laulupedagogisia teoksia, sekä soveltuvien osien yleisesti nykyään käytössä olevaa oppimateriaalia. Aarioita ja niiden soveltuvia osia voidaan myös käyttää pedagogisina välineinä. Vanhan näyttämömusiikin toteutus nykyaikana edellyttää syvää ymmärrystä teoksen alkuperäisestä kokemusmaailmasta. Oopperarooliin valmistautuessa tulee esiintyjän myös tuntea draaman ja roolin taustat.

Opinnäytetyöstä voivat inspiroitua laulunopiskelijat, laulun ammattilaiset ja laulunopettajat. Opinnäytetyö on suunnattu niille, jotka ovat kiinnostuneita oopperasta ja taidemusiikin laulamisesta – erityisesti myöhemmän 1700-luvun laulutaiteesta.

## ASIASANAT:

aaria, laulumusiikki, ooppera, yksinlaulu, wieniläisklassismi

BACHELOR'S THESIS| ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts/ Music

2020 | 46 pages

Andreas Nordström

## FOUR MOZART OPERAS – SIX TENOR ROLES

In this written bachelor's thesis a study was done of six tenor roles which are included in four operas of W. A. Mozart. The objective was to look for the backgrounds and reasons for why a certain type of music has been composed for the tenors in these operas. In this thesis, a comparative study is conducted between these tenor roles of Mozart. Furthermore, the likenesses and differences of chosen tenor roles are compared with existing caricatures and with other similar roles. In this regard this thesis is a survey of the history of opera. In this thesis, reasons are looked for to why the tenors might nowadays experience the music of Mozart as challenging.

The chosen research method was a review of literature. As source material has been literature of the field, piano scores of the chosen operas and audio records and video recordings. Most of the source material is in English.

The results of this thesis are a short historical survey of opera and of the vocal art. The author's own musical experiences spice up the contemporary singer's perspective. High tessitura, extensive jumps in the melody, the long musical phrases and abundant ornamentation of the melody were identified as potential challenges for the repertoire in this written thesis. In order to prevail over some of these challenges, it is possible to get acquainted with the vocal pedagogical works of the late 18<sup>th</sup> century, as well as using commonly used contemporary teaching material, where applicable. Arias and their suitable parts can also be used as pedagogical tools. In modern times performances of older stage music requires a deeper understanding about the original context of musical works. When preparing for an opera role, the performer must also be familiar with backgrounds about the drama and their role.

The thesis can inspire vocal students, vocal professionals and vocal teachers. This thesis is aimed for those who are interested in opera and singing of art music – especially from the vocal art of the late 1700's.

### KEYWORDS:

aria, classical period, opera, solo singing, vocal music

# SISÄLTÖ

<b>KÄYTETYT LYHENTEET</b>	<b>6</b>
<b>1 JOHDANTO</b>	<b>7</b>
<b>2 NÄYTTÄMÖMUSIIKKI 1700-LUVULLA</b>	<b>8</b>
2.1 Koominen ooppera	8
2.2 Vakava ooppera	10
2.3 Klassinen ooppera	13
<b>3 LAULUTAIDE 1700-LUVUN LOPULLA</b>	<b>15</b>
3.1 Kastraatilaulajat ihmeellisinä äänenkäyttäjinä	15
3.2 Laulunopetus 1700-luvulla	17
3.3 Lauluihanteen muutos	19
<b>4 MOZARTIN TENORIROOLIT</b>	<b>21</b>
4.1 La finta giardiniera - Valepuutarhuri	22
4.1.1 Don Anchise – Podesta	23
4.1.2 Contino Belfiore	26
4.2 Figaron häät	29
4.2.1 Don Basilio	30
4.2.2 Don Curzio	32
4.3 Don Giovanni	33
4.4 Così fan tutte	36
<b>5 REFLEKTIO</b>	<b>41</b>
<b>6 LOPUKSI</b>	<b>44</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>45</b>

## KUVAT

Kuva 1. <i>Dentro il mio petto, tahdit 30–35, Bärenreiter 2018, 54.</i>	24
Kuva 2. <i>Una damina, una nipote, tahdit 102–112, Bärenreiter 2018, 318.</i>	25
Kuva 3. <i>Che belta, che leggiadria, tahdit 31–36, Bärenreiter 2018, 135.</i>	26
Kuva 4. <i>Da scirocco a Tramontana, tahdit 1–12, Bärenreiter 2018, 135.</i>	27
Kuva 5. <i>Ah non partir – Già di vento freddo, tahdit 138–150, Bärenreiter 2018, 359.</i>	28
Kuva 6. <i>In quegli anni, tahdit 5–11, Bärenreiter 2005b, 426.</i>	31
Kuva 7. <i>Sekstetto nro 19, Riconosci in questo amplesso, tahdit 61–66, vain Don Curzion ja Kreivi Almagivan stemmat, Bärenreiter 2005b, 342.</i>	32
Kuva 8. <i>Dalla sua pace, tahdit 1–13, Bärenreiter 2005a, 444.</i>	35
Kuva 9. <i>Il mio tesoro intanto, tahdit 80–87, Bärenreiter 2005a. 348–349.</i>	36
Kuva 10. <i>Un aura amorosa, tahdit 1–14, Bärenreiter 2005c, 160</i>	39
Kuva 11. <i>Ah lo veggio, quell anima bella, tahdit 1–11, Bärenreiter 2005c, 298.</i>	39
Kuva 12. <i>Tradito, schernito, tahdit 15-28, Bärenreiter 2005c, 333</i>	40

## KÄYTETYT TERMIT

aria di bravura	taidokas tai loistelas aaria, jolla esitetään virtuoottisia laulajantaitoja (Kennedy et al. 2013)
aria di parlante	deklamoiva eli puheenomainen aaria (Kennedy et al. 2013)
commedia per musica	yleisesti 1700–1800-luvuilla Napolin alueella käytetty termi koomiselle oopperalle (Oxford music online 2001b)
dramma giocoso	italiankielinen termi, jolla tarkoitetaan ensisijaisesti koomista librettoa (Oxford music online 2001c)
dramma per musica	italiankielinen termi, jolla tarkoitetaan vakavaa oopperaa; yleensä käytössä vain librettoissa (Oxford music online 2001d)
mezzo carattere	osittain koominen, osittain vakava hahmo oopperassa (Oxford music online 2001e)
opera semiseria	puolivakava ooppera, jossa on sekä koomisia että paatoksellisia elementtejä (Budden 2001)

# 1 JOHDANTO

Tässä kirjallisessa opinnäytetyössä tarkoitukseni oli tutkia W. A. Mozartin neljän eri oopperan tenorirooleja. Kyseiset oopperat ovat *La finta giardiniera*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* sekä *Così fan tutte*. Selvitän roolihahmojen taustoja, sekä sitä, millaisista tenorihahmoista on kyse ja mikä on tenorin asema Mozartin aikakauden oopperamiehityksessä. Tutkin mitä yhteisiä tekijöitä ja mitä eroja rooleilla on. Roolit edustavat eri yhteiskuntaluokkia ja eri hahmotyyppejä dramaturgisessa mielessä. Näistä syistä on oletettavaa, että ne ovat erilaisia myös laulullisesti, ainakin dramaturgisen dialogin eli tekstin kannalta. Käsitykseni on, että oopperoiden musiikki on sävelletty ottaen huomioon teoksen tilaajan resurssit. Nämä resurssit koskevat tilojen ja maksukyvyn lisäksi myös käytävissä olevaa henkilökuntaa.

Roolien äänellinen soveltuvuus itselleni on myös oleellinen kysymys, minkä lisäksi tutkin, miten roolit on luokiteltu käyttäen saksalaista fach-järjestelmää. Selvitän myös roolien ääni-ihannetta sekä klassismin ajan esitystraditiota. Tarkoitukseni on tutkia myös syitä Mozartin aikakauden ihanteisiin. Teen tämän opinnäytetyön osittain siksi, että kuulen usein yksityisissä keskusteluissa, että Mozartin laulaminen koetaan vaikeana.

Mozartin oopperat ovat edelleen lähes kaikkien oopperatalojen perusohjelmistoa. Haluan selvittää lyhyesti, miten Mozartin oopperoita on toteutettu historiallisesti ja miten niitä toteutetaan nykyaikana. Tavoitteeni on vahvistaa edellytyksiäni tehdä tulevaisuudessa jokin näistä rooleista. Pysin tuomaan esille myös näkemyksiäni siitä, kenelle ja missä opintojen tai uran vaiheessa näiden roolien musiikki voisi sopia laulettavaksi. Tarkoitukseni on kerätä tietoa, josta itseni lisäksi myös laulunopiskelija, laulunopettaja tai muu musiikin ammattia harjoittava tai oopperaroolleista kiinnostunut henkilö voi hyötyä.

Tutkimukseni lähdemateriaalina käytän äänitteitä, oopperoiden pianopartituureja sekä Mozartia että oopperaa yleisesti käsittelevää kirjallisuutta. Aikomukseni oli esittää oopperoiden tenoriaarioita opinnäytetyökonsernissa, mutta poikkeusolojen takia keväällä 2020 tämä ei valitettavasti ollut mahdollista.

## 2 NÄYTTÄMÖMUSIIKKI 1700-LUVULLA

Nykyään oopperaksi kutsuttu taidemuoto on näyttämödraamaa, jonka juuret ovat nykyisessä Italiassa ja Ranskassa. Näyttämömusiikin suosio kasvoi valtavasti koko 1700-luvun ajan, osittain johtuen sen nousevasta statuksesta kulttuurielämän sekä Euroopan hovien parissa (Howard et al. 2001). 1700-luvun lopulla suosittuja näyttämömusiikin muotoja Itävallassa olivat esimerkiksi *opera buffa*, *opera seria* sekä saksankielisillä alueilla *singspiel*. Todellisuudessa jako ei ole näin yksinkertainen, sillä eri draaman muotoja ja perinteitä sekoitettiin keskenään 1700-luvun loppupuolella (Bacon 1995, 198). 1700-luvun näyttämömusiikissa mainitaan usein myös sellaisia termejä kuin *dramma giocoso*, *dramma per musica*, *commedia per musica* sekä *opera semiseria*. Näyttämömusiikille löytyy useita eri nimityksiä tältä aikakaudelta, mutta tämän opinnäytetyön kannalta oleelliset italiankieliset muodot ovat koominen ooppera sekä vakava ooppera.

Oopperatuotanto oli 1700-luvulla toki monella tavalla erilaista kuin nykyaikana. Lähtökohtaisesti oopperatuotantoon tarvittiin ja tarvitaan edelleen runsaasti henkilökuntaa. 1700-luvulla oopperatalon tai oopperaseurueen arkea ja käytännön järjestelyjä ohjasi impressaari. Tämä ammatti periytyi usein isältä pojalle. Kyseessä saattoi olla koulutettu tanssija, laulaja tai koreografi. Impressaarin tehtävänä oli ylläpitää kannattavaa liiketoimintaa. Tämä ei aina ollut kovin helppoa, sillä laulajiin käytettiin varoja välillä turhan avokätisesti. Nykyaikaisista ammattikuvauksista tuottaja sopii ehkä parhaiten kuvaamaan impressaarin työnkuvaa. (Bacon 1995, 304-311.)

### 2.1 Koominen ooppera

Opera buffa eli italialainen koominen ooppera syntyi 1700-luvun alkupuolella Napolin alueella, josta oopperamuoto levisi pohjoiseen. Koominen ooppera ei tietenkään ole pelkkää opera buffaa. Kansallisia komediaperinteitä olivat Ranskassa opera comique, sekä nykyisen Saksan alueella singspiel. Kummassakin tyylilajissa on musiikkinumeroiden välillä puhuttua dialogia, eikä resitatiiveja eli deklamoitua laulua, kuten italialaisessa oopperassa. Komedian tarkoitus on ainakin jossain mielessä ollut saattaa auktoriteetit naurunalaisiksi, olkoon auktoriteetti sitten kirkko, hallitsija tai perinne (Weiss & Budden 2001). Parhaimmillaan opera buffa on nopeatempoista viihdettä, jossa yhdistyy yhteiskuntakritiikki ja realismi.



Opera buffan esikuvina pidetään yleisesti ottaen osin commedia dell'arte-teatteria sekä 1600-luvulla eläneen ranskalaiskirjailija Moliéren näytelmiä. Tyypillistä opera buffalle oli, että hahmoilla pyrittiin kuvaamaan omaa aikakautta ja että draamalla kuvattiin mahdollisia tapahtumia. Lisäksi tunnusomaista ainakin varhaiselle opera buffalle 1740-luvulla oli hyvin voimakas yhteiskuntakritiikki (Weiss & Budden 2001). Suursuosion opera buffa saavutti oikeastaan libretisti Carlo Goldonin (1707–1793) ansiosta, joka elämänsä aikana kirjoitti 80 librettoa, joista suurin osa koomisia draamoja. Goldonin libretot levisivät ympäri Eurooppaa, jolloin useat säveltäjät pääsivät näihin käsiksi ja vakiinnuttivat italialaisen koomisen oopperan aseman koko mantereella. (Bacon 1995, 150–155.)

Lyhyesti voidaan todeta, että koominen ooppera pyrki kohti realistista kuvausta ihmiselämästä. Tähän pyrittiin käyttämällä näyttämökieltä, jota tavallinen kansa ymmärsi. Koettiin tärkeänä, että laulajat tuottivat selkeää tekstiä. Hahmot pyrittiin pitämään realistisina, ja tärkeimmissä rooleissa voi olla myös hahmoja, jotka edustavat tavallista kansaa. Roolihahmot kuvattiin monesti niin, että kyse oli tavallisista elämän eri tilanteista ja tätä toteutettiin esimerkiksi kuvaamalla perhe-elämää. Kun kyse on komediasta, niin tarkoituksena on kuvata koomisia tilanteita, jotka ovat uskottavia (Weiss & Budden 2001).

Commedia dell'artesta lainattiin joitakin tiettyjä perushahmoja koomiseen oopperaan. Hahmot olivat karikatyyreja, joilla oli tietynlaiset luonteenpiirteet ja samantyyppiset hahmot esiintyivät usein kaikessa komediassa. Commedia dell'arten liittyy vahvasti tietynlaiset liikkuminen, puhetapa, mimiikka, puvut sekä erityisesti naamiot (MacNeil 2001). Aivan kaikkia hahmojen ominaisuuksia ei luonnollisesti voida siirtää laulettuun näytelmään.

Commedia dell'arten sosiaalinen hierarkia on melko jäykkä. Yleensä hahmot jaetaan kolmeen eri kategoriaan, jotka ovat vanhat miehet, nuoret rakastavaiset sekä palvelijat. Yhteiskunnan parempiosaiset ovat näytelmässä yleensä huijauksen ja pilanteon kohteena. Yhteiskunnan huippua edustava *Pantalone* on vanha kauppias ja häntä on helppo huijata. Hänen kilpakumppaninsa *Dottore* puhuu paljon ja on turhantärkeä. Joskus kahden joukkoon liitetään myös *Capitano*, joka on kerskuri ja mahdollisesti valehtelija. Rakastavaiset ovat hierarkian välimaastossa, sillä heidän vanhempansa kuuluvat ylimpään luokkaan. Commedia dell'arten juonet keskittyvät usein seuraamaan kahden rakastavaisen rakkautta. Rakastavaisilla on yleensä kauniita nimiä, kuten; *Lelio*, *Silvio*, *Isabella* ja *Flaminia*. Hahmoina he ovat melko avuttomia, joten neuvokkaita palvelijoita tarvitaan avuksi, jotta rakastavaiset voisivat olla onnellisesti yhdessä. (Ryan-Scheutz & Marini-Maio 2008, 60; Malarcher et al. 2008, 11; Szokolczai 2012, 204–206.)

*Zanni* on yleisnimitys koomiselle palvelijahahmolle ja samalla oma hahmonsä. Palvelijahahmoja on useita, joista osa on saanut jopa omat nimensä ja tarkemmin määritellyt luonteet, kuten; *Pulcinella*, joka on ulkoisesti typerän näköinen mutta sukkelasanainen miespalvelija; *Arlecchino* on akrobaatti ja yleensä lojaali palvelija, joka tuntee vetoa *Colombinaan*. Tämä on puolestaan viettelevä ja juonitteleva palvelija. Palvelijoista voidaan mainita vielä *Brighella*, joka on juonitteleva ja itsekäs, sekä *Pedrolino*, myöhemmin *Pierrot*, joka on ujo hahmo ja yleensä vain seuraa muita. (Szokolczai 2012, 204, 206–209.)

Opera buffa mahdollisti musiikillisen toteutuksen eri tavoin kuin opera seria. Yhtyekohdot olivat yleisempiä, jopa duetot, koska näytelmissä esiintyi useita eri äänityyppejä. Aarioiden suhteen voitiin kokeilla erilaisia muotoja, esimerkiksi cavatiinaa (lyhyempiä kaksiosaisia aarioita), kaksiosaisia (A-B) aarioita, joka tarkoittaa sitä, että aariassa on kaksi eri tempoa ilmaisemassa rajakohtaa tai jopa säkeistölaulua. Opera buffan suurimpia musiikillisia ansioita on moniosainen näytöksen päättävä finaali. Finaalissa tuli mahdolliseksi toteuttaa musiikillis-draamallista jatkumoa ja näyttämölle saatiin useampi rooli-hahmo kehittämään koomista tilannetta, joka kiihtyy kohtauksen edetessä. Musiikillisesti opera buffa onkin yleisesti ottaen monipuolisempi kokemus kuin vakava ooppera. (Bacon 1995, 149; Rushton 1992, 44–46.)

## 2.2 Vakava ooppera

Italialainen vakava ooppera eli opera seria on näyttämömusiikin muoto, joka on oleellisesti opera buffaa jäykempi, sillä tavoitteena oli tuottaa esitys, josta rahvaanomaisuus on poistettu. Opera seria on nimenomaan italialaista oopperaa, joiden tarinat sisältävät kannanottoja sekä aforismeja. Libretot saattoivat sisältää suorastaan mytologisia hahmoja, mutta yliluonnollisia tapahtumia ei pidetty sopivana tämän taidemuodon arvolle. Usein opera serian tarinat käsittelivät historiallista henkilöä tai tapahtumaa. Samalla hahmot edustivat yhteiskunnan yläluokkia. Rahvasta ei voitu kuvata opera seriassa, koska tavallinen kansa ei voinut käyttää aforismeja sisältävää runollista kieltä. (Bacon 1995, 127–129; McClymnod & Hertz, 2001.)

1700-luvun alkupuolella oli jossain määrin sovittu, mitkä käytännöt olisivat toivottuja opera seriassa (McClymonds & Hertz, 2001). Hahmoja ei tulisi olla enempää kuin kahdeksan, tarinan tulisi keskittyä käsittelemään yhtä ydinkysymystä ja tapahtumien tulisi sijoittua vuorokauden sisälle. Opera seria loppuu harvoin onnettomasti, sillä ajateltiin, että tragedian hirveydet herättäisivät katsojassa vastenmielisyyttä. Toisaalta 1700-luvun

alussa elettiin aikakautta, jossa haluttiin jäljitellä antiikin ihanteita, varsinkin Aristoteleen ajatusta, että tragedian piti johdattaa yleisö katharsikseen eli puhdistumiseen (Bacon 1995, 129).

Opera serian estetiikkaan kuului oleellisesti taidokas koloratuurein kuvioitu melodia. Oopperassa vuorottelivat resitatiivit ja eri tavoin luokitellut aariat, joista yleisimpinä tyyppinä ovat *aria cantabile* eli laulava aaria, *aria parlante* eli deklamoiva aaria ja *aria di bravura* eli loistelas aaria, jossa laulajat saivat esittää parhaita taitojaan. Tavallisin aariamuoto oli *da capo* -aaria, jossa siis alun jakso toistettiin aarian lopuksi, yleensä niin että toistettava jakso sisältää enemmän ornamentointia ja improvisointia. Harmonialtaan musiikki ei ollut kovin monimutkaista ja orkesterit olivat vielä pieniä. Voitaissiinkin sanoa, että opera serian musiikillinen ajatus on, että teksti saataisiin elämään, jolloin laulajan taidot tai puutteet taas korostuvat. Vaikka opera seria oli jossain määrin reaktio barokki-oopperaan, sisältyi siihen oleellisesti affektioppi, ja affektien katsottiin jollain lailla liittyvän kaikkiin musiikin elementteihin. (Bacon 1995, 137.)

Rytmitään kovin hankalaa melodiaa ei kuitenkaan kirjoitettu, vaikka laulajat koristelivat melodioita viimeistään esityksissä melko vapaasti. Silti esiintyjien ja säveltäjien täytyi ymmärtää affektien viestit. Oma kokemukseni on, että Mozart ymmärsi sävellajeihin liittyvät karaktäärit ja käytti sävellajeja todella harkitusti koko uransa ajan. Nykyisessä tasavireisessä viritysjärjestelmässä eri sävellajit eivät tietenkään omaa tunnistettavia eroja. Ennen kuin tasavireisyydestä tehtiin standardi, lienevät eri sävellajit kuulostaneet erilaisilta ja osittain tämän takia säveltäjien ja muusikkojen on täytynyt ymmärtää tietyt affektit, jotka nykyaikana eivät tunnu kovin ajankohtaisilta. Mielestäni laulaja voi saada tämän aikakauden musiikista enemmän irti, kun hän perehtyy aarioiden ja resitatiivien teksteihin samalla kun analysoi sävellajien karaktäärejä.

Opera seriaan vakiintui jo 1710-luvulla käytäntö, jossa kohtausta päättyi aina niin sanottuun poistumisaariaan. Aarioiden väleissä oli resitatiivipätkiä, joita säestettiin yleensä cembalolla. Näytöksiä oopperassa oli yleensä kolme, vaikka näytökset saattoivat olla pitkiäkin, ja ooppera päättyi viimeisen näytöksen yhteisnumeroon, siis finaaliin. Muutoin laulajat esittivät aarioita ilman sen kummempaa ohjausta, sillä ohjaajia ei ollut tänä maailmanaikana. Puvut ja näyttämöt olivat loisteliaita ja puvuilla pyrittiin näyttämään henkilö-hahmojen välinen hierarkia. (Bacon 1995, 139–140.)

Laulaja, eikä niinkään kapellimestari tai teoksen säveltäjä, oli todella oopperan kuningas ja tämä koski myös opera buffaa. Taitavalla laulajalla tarkoitetaan sitä paitsi yleensä

kastraattilaulajaa, joka liitetään nimenomaan tähän taidemuotoon. Henry Bacon (1995, 144) toteaa opera seriasta jopa hieman synkästi: ”Useimmiten itse oopperaesitykset muotoutuivat varsin pitkälti laulajien taitojen ja oikkujen mukaan.” Freya Jarman (Purvis et al. 2013, 93) muotoilee asian hieman toisin, sillä hänen mukaansa oopperayleisö oli kiinnostuneempi laulutaidosta kuin musiikista. Joidenkin mielestä laulutaide kehittyi sellaiseen huipentumaan, ettei aikaisemmin ole vastaavaa nähty eikä tulla koskaan näkemään.

Tunnetuin opera serian libretisti oli Pietro Trapassi (1698–1782) eli Metastasio. Laulunopiskelijoille Metastasion tekstit tulevat tutuiksi Nicola Vaccain vokaliisiharjoituksissa. Metastasio kirjotti uransa aikana vain 27 librettoa, mutta ne olivat valtavan suosittuja (Bacon 1995, 130). Niistä suosituin, *Artaserse*, sävellettiin yli 80 kertaa. Mozart sävelsi uransa aikana Metastasion librettoon muutaman opera serian, joista tunnetuin lienee *La Clemenza di Tito*, suomeksi Tituksen lempeys (1791). Kyseinen ooppera on saanut jälkipolvilta vaihtelevia arvioita (Tessing Schneider 2018, 56–59). Wolfgang Hildesheimerin (1984, 314–320) Mozart-elämäkerrasta lukija saa mielestäni valitettavan negatiivisen kuvan ”Tituksesta”, ja Bacon (1995, 218) käsittelee asiaa hyvin lyhyesti. Mielestäni *Tituksen lempeys* on siinä mielessä vanhanaikainen, että se noudattaa opera serian konventioita, muun muassa siten, että Seston rooli on kirjoitettu kastraattilaulajalle ja hahmot eivät ainakaan edusta tavallisia ihmisiä, vaan ovat puoliksi mytologisia kuvauksia historiallisista henkilöistä. Lisäksi Mozart sävelsi opera serian konventioita noudattaen Tituksen eli hallitsijan roolin tenorille. Myöhemmässä oopperakirjallisuudessa hallitsija on usein matalampi miesääni kuin tenori, esimerkiksi Giuseppe Verdin oopperoissa *Don Carlos* (1867) ja *Aida* (1871) hallitsija on basso, samoin Richard Wagnerin oopperoissa *Lohengrin* (1850) ja *Tristan ja Isolde* (1865). Sadassa vuodessa päästään jo melko kauas opera serian traditiosta, jossa matalin äänityyppi on tenori.

Nykyään opera seria saattaa tuntua jäykältä ja vanhanaikaiselta, sillä siinä ei musiikillisesti ole kovinkaan paljon vaihtelua, mutta samalla se oli 1700-luvun puolenvälin merkittävintä viihdettä, jota mentiin katsomaan pukuloiston ja ihmeellisen laulutaidon takia. Esi-tyksiin saatiin toisaalta vaihtelua lisäämällä näytösten väleihin esimerkiksi koominen intermezzo eli eräänlainen opera buffan esiaste, balettia tai jokin muu lyhyt musiikkinäytelmä (Bacon 1995, 131). Parhaimmillaan opera seria oli ilmaisukykyistä, hyvin tunnepi-toista ja koskettavaa, tosin ei aina kovin uskottavaa, draamaa. Opera serialla on kuitenkin yksi etu, sillä siinä on tarkkojen konventioiden takia musiikilla aina tarkoitus (Rushton 1992, 38).

## 2.3 Klassinen ooppera

1700-luvun puoleenväliin tultaessa valistuksena tunnettu aateliike oli saavuttanut myös musiikin parissa joitakin ajatuksia taidemuodon uudistamisesta. Vaikka valistuksen aatteet ilmenevät hieman eri lailla musiikissa, voidaan yleisesti sanoa, että oopperassa pyritään ilmaisuun, joka koskettaisi ja herättäisi myötätuntoa kuulijassa. Yhtenä merkkipaaluna oopperakirjallisuudessa voidaan pitää Niccolo Piccinnin (1728–1800) koomista oopperaa *La buona figliuola* vuodelta 1760. Henry Baconin (1995, 299) mukaan *La buona figliuola* on yksi ensimmäisistä *opera semiserioista*. Kyseisen oopperan libretto perustui saman aikakauden romaaniin. Oopperan päättyminen rakkausavioliittoon on myös innovaatio, sillä tällä päätösosuuksella pystyttiin ilmaisemaan ja kuvaamaan porvariston arvoja. Komedialla ei ollut enää pelkkä farssi, vaan sille syntyi myös mahdollisuus antaa syvällisempi viesti. (Taruskin et al. 2011, 446–447.)

Christoph Willibald Gluck (1714–87) on saanut lähes kaiken kunnian oopperan uudistajana 1700-luvulla. Tämä saksalainen säveltäjä työskenteli ympäri Eurooppaa, vuodesta 1750 lähtien Wienissä ja useita jaksoja Pariisissa vuosina 1773–1779. Hänellä oli mahdollisuus tutustua useisiin kansallisiin tyyleihin ja vaikuttaa mantereiden kahdessa tärkeimmässä pääkaupungissa. Gluck ei ollut musiikillisesti kovin radikaali, mutta hän oli ilmeisesti pohtinut tarkoin oopperan peruskysymyksiä. Yhdessä samanmielisten libretistien, Giacomo Durazzon (1717–94) sekä Raniero de Calzabigin (1714–95) kanssa Gluck kirjoitti oopperoita, jotka jälkipolvet tuntevat nimellä uudistusoopperat. Hänen toisen reformioopperansa *Alcesten* (1767) esipuhessa Gluck tuo esille oopperaan liittyvät ideaalinsa. Esimerkiksi da capo -aarioita tuli välttää, melodioden tulee olla yksinkertaisia, sanojen tavujen tulee sopia paremmin melodiaan ja resitatiivien tulee olla orkesterisäestyksellisiä. Koomisesta oopperasta tuttu nopea finaali löytyy yhä useammin vakavasta oopperasta. Uudeksi ideaaliksi tuli sovittaa musiikki draamaan eikä seurata pelkästään konventioita. Tämä tarkoitti myös eri oopperan tyyllilajien lähentymistä. Kauaskantoisin seuraus Gluckin reformeista lienee se, että jokaista oopperaa kohdellaan yksilöllisenä taideteoksena, jonka kuulee myös alkusoitoista, joiden tarkoituksena tuli antaa kuvaus oopperan tunnelmasta tai tapahtumista. (Bacon 1995, 181–198; Rushton 1992, 48–59; Purvis et al. 2013, 30.)

Wieniläisklassiseen oopperaan omaksuttiin elementtejä Gluckin reformeista, mutta vanhempaa *opera seria* ja *opera buffa* konventioita kunnioitettiin. Käyttääkseni Mozartia

esimerkkinä voidaan todeta, että jokainen hänen oopperansa noudattaa Gluckin reformistisia ajatuksia siinä mielessä, että ne ovat yksilöityjä musiikillisia teoksia. Sen sijaan Mozart käyttää useammin recitativo secco, eikä orkesterisäestyksellisiä resitatiiveja kuten Gluck (Bacon 1995, 223). Joseph Haydn (1732–1809) sen sijaan ei juurikaan omaksunut oopperoihinsa Gluckin reformistisia ajatuksia (Bacon 1995, 203), kun taas toinen wieniläissäveltäjä Antonio Salieri (1750–1832) omaksui vaikutteita Gluckin, Mozartin ja Haydnin musiikista (Bacon 1995, 201–202). Lisäksi voidaan todeta, että musiikillinen ilmaisu 1700-luvun lopun oopperoissa on yleisesti ottaen dramaattisempaa ja voimakkaampaa kuin vuosisadan alussa. Tähän vaikuttaa tietysti muuttuvat ideaalit, soittimien kehitys sekä oopperassa erityisesti laulullisen ilmaisun monipuolistuminen, osittain siksi, että useampi äänityppi oli tervetullut näyttämölle. Lopuksi voidaan todeta, että 1700-luvun talousjärjestelmä ei oikein mahdollistanut vapaan säveltäjän ammattia (Rushton 1992, 76). Oopperan sävellystyö oli yleensä kiireistä ja epäsäännöllistä työtä, mutta taloudellisesti palkitsevaa. Vakaampi tulonlähde oli saatavilla opetustöistä, niin kuin tänäkin päivänä.

### 3 LAULUTAIDE 1700-LUVUN LOPULLA

Tässä luvussa käsittelen laulutaiteen kehitystä 1700-luvulla Mozartin aikakaudelle asti. Pääsääntöisinä lähteinä ovat John Potterin teokset ”Tenor History of a voice” (2009) sekä John Potterin & Neil Sorrellin ”A History of singing” (2012).

Yksinkertaisesti sanottuna voidaan laulamisen historiaa kuvailla 1600-luvulta 1800-luvulle lisääntyvänä pyrkimyksenä kohti virtuoottista äänenkäyttöä, siten että sekä laulajat että säveltäjät kokeilivat hyvän maun ja äänen notkeuden rajoja. Olikin tavallista aina 1800-luvun alkuun asti, että laulajat yrittivät tehdä säveltäjien kirjoittamia aarioita paremmiksi improvisoimalla kadensseja ja lisäämällä melodioihin kuvioita ja koloratuureja. Virtuoottisessa laulutaidossa suosittiin äänen korkeampaa rekisteriä, ja samalla kun soitinten äänenvoimakkuus voimistui ja esiintymissaleja rakennettiin suuremmiksi, oli kehitys äänenkäytössä ylipäättään senlaatuista, että matalampaa rekisteriä omaavia laulajia pidettiin epäkäytännöllisinä. Lähes kaikissa äänifakeissa suosittiin tessituuran siirtämistä korkeammaksi, vaikka kehitys ei välttämättä kaikissa fakeissa ollut samanaikaista. (Potter 2009, 22–24.)

Eräs tärkeä huomio oopperan sävellystyöstä on se, että ne ovat lähes poikkeuksetta tilaustöitä eri teatteriseurueille. Tämä tarkoittaa taloudellisten näkökulmien lisäksi myös sitä, että säveltäjän on täytynyt sovittaa musiikki kunkin laulajan kykyjen mukaan. Läheisen yhteistyön etuna voidaan nähdä se, että laulaja on pyritty saamaan esiintymään edukseen.

#### 3.1 Kastraattilaulajat ihmeellisinä äänenkäyttäjinä

Kun keskustellaan laulutaiteesta barokin ja klassisimin aikana, on mahdotonta ohittaa kastraatilaulajia ja heidän merkitystään aikakautensa laulutaiteessa ja laulunopetuksessa. Kastraattilaulajien äänenväristä ei nykyaikana ole kovin tarkkaa käsitystä. Yleinen käsitys on, että kastraatilaulajat kasvoivat isokokoisemmiksi kuin muut aikakautensa miehet ja heidän rintakehensä ja keuhkonsa olivat suuremmat. Nämä ominaisuudet yhdistettynä pienempään ja joustavaan kurkunpään sekä pieniin äänihuuliin tarkoitti sitä, että nämä laulajat pystyivät laulamaan erittäin pitkiä kuvioita tai kannattelemaan pitkiä ääniä pidempään kuin tenori tai sopraano. (Potter & Sorell 2012, 87.)

Osasyys kastraattilaulajien korkeaan ammattitaitoon johtui myös äänenmurroksen puutteesta sekä määrätietoisesta laulukoulutuksesta, jota voitiin käytännössä harjoittaa vailla suurempia keskeytyksiä koko lapsuuden ja teini-iän. Koko operaation tarkoitus oli tuottaa ammattilaulaja aluksi 1500-luvulla kirkon palvelukseen, ja myöhemmin kaikista taitavimmat olivat jumaloituja taitureita oopperan parissa. (Bacon 1995, 142–143; Potter & Sorrell 2012, 87; Crispin et al 2012, 44–45; Rosselli 2001a.)

1800-luvulle tultaessa kastraattilaulajia esiintyy vähenevin määrin laulajina ja opettajina. Syitä tähän on useita, mutta lyhyesti sanottuna kastraatit edustivat Ranskan vallankumousta edeltävän maailmanajan dekadenssiä (Purvis et al. 2013, 53–56). Yleisesti ottaen trendi 1800-luvulla oli sellainen, että laulajien kastroimista pidettiin niin paheksuttavana, että tapa yritettiin todella lopettaa. Italiassa kiellettiin kastrointi lailla vuonna 1870, mutta Vatikaanissa kastraattilaulajat lauloivat vielä 1900-luvun alussa. Viimeinen paavin kastraattilaulaja Alessandro Moreschi (1858–1922) ehti jopa äänittämään lauluaan (Rosselli 2001b; Purvis et al 2013, 51).

Kastraattilaulajat liitetään oleellisesti italialaiseen oopperaan ja jopa ainoastaan opera seriaan. Koomisessa oopperassa ei kastraattilaulajia oikeastaan käytetty, eikä oikein muissa eurooppalaisissa näyttämömusiikin muodoissa. Kastraattien käyttö oopperassa ei siis ollut aivan itsestäänselvää ja alueellisia vaihteluita oli runsaasti. Kun 1700-luvun alkupuoliskon oopperassa virtuoottinen äänenkäyttö oli oleellinen osa oopperan estetiikkaa, oli kuitenkin aina olemassa kysyntää taitaville laulajille. Kastraattilaulajia voitiin hyödyntää androgyyneina hahmoina ja he esittivät sekä miehiä että naisia. Tavallisempaa oli kuitenkin käyttää kastraattilaulajaa *primo uomon* roolissa ja naislaulajaa *prima donn* roolissa. Opera serian estetiikka puoliksi mytologisine tarinoineen, hallitsijoineen ja sotapäällikköineen oli otollinen ympäristö kastraateille, joiden äänet eivät aina olleet kuitenkaan kovin luonnollisia, eikä esitettäviä rooli-hahmoja pidetty aina edes oikeina ihmisinä. (Bacon 1995, 143–144; Crispin et al. 2012, 45–46; Purvis et al. 2013, 51–53)

Nykyään kastraattilaulajat korvataan joko kontratenorilla, mezzosopraanolla tai sopraanolla. Miessopraanoja on toki myös mahdollista käyttää. Mielestäni oleellista kiinnityksymyksissä on se, miten esitettävästä hahmosta saadaan uskottava. Voitaisiin kysyä, millainen rooli on alun perin ollut kyseessä ja miten se nykyään voitaisiin toteuttaa uskottavasti ja jopa oopperalle uskollisesti. Oopperatuotannossa on useita tekijöitä, jotka vaikuttavat rooli-kiinnityksiin, enkä siitä syystä käsittele asiaa tässä yhteydessä.



### 3.2 Laulunopetus 1700-luvulla

Nykyisen Italian alueella perustettiin 1700-luvun aikana useita musiikkikouluja, eräänlaisia konservatorioita, usein luostarien yhteyteen, sillä katolisen kirkon liturgian hallinta edellytti jonkinlaista musiikillista koulutusta. Sen ajan konservatorioissa opiskeltiin kaikkia taitoja, joita muusikon uskottiin tarvitsevan, ei pelkkää laulua ja opetus aloitettiin nuorena. Opetuksesta sanotaan, että se oli ankaraa ja vaativaa. Esimerkiksi Napolissa oli kouluja, joissa opetettiin 8–20-vuotiaita poikia ahtaissa tiloissa valtavan kakofonian keskellä aamuvarhaisesta iltamyöhään (Potter & Sorrell 2012, 89).

Tunnetuimmat laulajat saattoivat perustaa oman koulun ja opettaa yksityisesti, aivan niin kuin nykyään. Fokus oli perinteisessä mestari–oppipoika-mallissa, jossa kokenut laulaja opetti nuorempaa laulajaa. Käytännössä taitavimmat oppilaat tulivat asumaan opettajiensa luona. Ensimmäinen melko tunnettu esimerkki yksityisestä koulusta on, kun Antonio Pistocchi perusti Bolognaan vuonna 1706 oman laulukoulunsa, josta valmistui aikakauden parhaita laulajia, lähinnä kastraatteja ja tenoreita (Potter & Sorrell 2012, 90–91). Kastraatien laulutaidon ja maineen levitessä ympäri Eurooppaa järjestyi opetusta 1700-luvun kuluessa jo maantieteellisesti hyvin laajalla alueella. Opetuksen etuna oli myös se, että nuoren pojan ja kastratin äänet olivat korkeudeltaan hyvin vastaavat, eli poikalapset pystyivät imitoimalla oppimaan paljon laulutekniikasta. Oppilaan saavuttaessa äänenmurros oli myös melko helppoa jatkaa laulunopetusta melko samoilla periaatteilla, kun uusi ääni kehittyi soiden oktaavia matalammalta. (Potter 2009, 32–33.)

Tyypillinen urakehitys nuorelle laulajalle saattoikin olla, että tämä esitti ennen aikuisikää oopperoiden naisrooleja. Näin kävi esimerkiksi irlantilaiselle Michael Kellylle, joka nuoruudessaan lauloi Dublinissa oopperoiden naisrooleja, kunnes 17-vuotiaana päätyi Napolin kautta Sisiliaan kastraattilaulaja Giuseppe Aprilen oppilaaksi. Hänen äänensä laskeutui tänä aikana tenoriksi ja pelkästään se tosiasia, että hän oli Aprilen oppilas, avasi ovet Palermon parhaimpiin koteihin ja sosiaalisen elämän pariin. Onnistuneiden opintojen jälkeen Kelly esiintyi Italiassa ja Itävallassa kunnes palasi Englantiin. Kellyn kokemuksista julkaistiin elämänkerta *Reminiscences* vuonna 1826, jossa hän kertoo esimerkiksi työstään Mozartin kanssa Figaron häiden ensimmäisessä tuotannossa Wienissä vuonna 1786. Kellyn muistelmiin tulisi suhtautua hieman varauksellisesti. (Potter 2009, 33–34.)

Michael Kellyn tarina ei todellakaan ole ainutlaatuinen, sillä olihan 1700-luvun aikana italialainen ooppera levinnyt ympäri Eurooppa. Hänet löytänyt Venanzio Rauzzini oli kastrattilaulaja, joka syntyi Roomassa ja teki uraa Italiassa ja Baijerissa, kunnes työskenteli suuren osan aikuiselämästään Englannissa opettajana ja säveltäjänä. 1700-luvun mahdollisesti arvostetuin laulunopettaja oli italialainen, Napolin konservatorioissa vaikuttanut Nicola Porpora (1686–1768), joka ei ollut kastrattilaulaja vaan tenori (Potter 2009, 32). Porporan tunnetuimmat oppilaat lienevät Carlo Broschi (1705–1782), joka tunnetaan paremmin nimellä Farinelli, sekä säveltäjä Joseph Haydn (1732–1809), jonka ilmeisesti Metastasio esitti Porporalle (Markstrom & Robinson, 2001).

Ensimmäinen tuntemamme laajamittainen tutkielma laulutaiteesta on kastrattilaulaja ja säveltäjä Pier Francesco Tosin (1654–1732) *Opinioni de cantori antiche e moderni* vuodelta 1723 (Potter & Sorrell 2012, 91; Potter 2009, 39; Boyd, M. & Rosselli, J. 2001). Tosi ei ollut varsinaisesti Farinelliin verrattavissa oleva mestarilaulaja, mutta hänen kirjallinen työnsä antaa ainakin käsityksen siitä, miten laulua mahdollisesti opetettiin 1700-luvulla. *Opinioni de cantori* oli kuitenkin niin laaja teos, että se käännettiin englanniksi (1743) ja saksaksi (1757) ja se oli käytännössä laulutaiteen suurimpia auktoriteetteja 1700-luvulla. Muita merkittäviä 1700-luvulla vaikuttaneita opettajia, jotka myös kirjoittivat laulutaiteesta, olivat kastrattilaulaja Giovanni Mancini (1714–1800), jo aikaisemmin mainittu Venanzio Rauzzini (1746–1810) sekä Leipzigissä elämäntyönsä tehnyt Johann Adam Hiller (1728–1804). (Potter & Sorrell 2012, 98–99; Potter 2009, 39.)

1700-luvun laulunopetuksessa on runsaasti samankaltaisuuksia nykyajan laulunopetuksen kanssa. Tosi kuvailee kahden rekisterin, *voce di petton* (rintaaänen) ja *voce di testan* (pää-äänen) yhdenmukaistamista. Oikeanlainen hengitys, äänen oikeanlainen sijoittamisesta ja hyvä artikulaatio ovat asioita, jotka nykyajan laulaja tunnistaa tutuiksi käsitteiksi. Oppilaat tosin harjoittelivat vokaliiseja huomattavasti enemmän kuin nykyään. Oleelliset erot meidän aikamme laulunopetukseen ovat fokus kuviolaulamisessa tai melodian koristelussa ja *messan di voce* -harjoitukset. *Messa di voce* on tehokas harjoitus hengityksen hallinnan kehittämiseksi. Myös Venanzio Rauzzinin julkaisemassa *Solfeggi*-teoksessa (1808) on runsaasti *messan di voce* -harjoituksia. (Potter & Sorrell 2012, 91–96; Potter 2009, 39–41.)

### 3.3 Lauluihanteen muutos

1800-luvulle tultaessa yhä harvempi ammattilaulaja oli saanut ensi käden opetusta kastroattilaulajalta. Tästä huolimatta 1700-luvun lauluperinne pysyi elinvoimaisena muuttaman sukupolven ajan. Naisäänten käyttö monipuolistui uuden vuosisadan lähestyessä (Potter & Sorrell 2012, 110–112). Miesäänille avautui eniten uusia mahdollisuuksia esiintyä näyttämöllä tärkeämissä rooleissa. Bassojen ja baritonien jaottelu tulee selkeämmäksi 1800-luvun alussa, ja baritonit esittävät yleensä nuorempia ja hienostuneempia hahmoja (Potter & Sorrell 2012, 115–116). Tenorit hyötyivät muutoksesta eniten, sillä maskuliniteetin ihanteen muuttuminen sekä kastroattilaulajien häviäminen näyttämöltä antoi mahdollisuuden esiintyä yhä useammin *primo uomon* roolissa (Potter & Sorrell 2012, 116–117; Harris 2001). 1700-luvulla laulavalla tenorilla olisi ollut falsettipainotteinen tekniikka, sillä rekisterien yhdenmukaistaminen ajoi tenorit laulamaan jopa sopraanorekisterissä (Potter & Sorrell 2012, 117; Potter 2009, 23–24; Fallows et al. 2001). Esimerkiksi tenori Giovanni Battista Rubini (1794–1854) tuli tunnetuksi laulajana, jonka korkeus oli aivan omaa luokkaansa (Potter 2009, 42–43).

Tenoreiden suhteen tapahtui suuria muutoksia ääni-ihanteessa 1800-luvun aikana. Bel canto -oopperoiden aikakautena oli silti runsaasti samankaltaista lauluihannetta kuin 1700-luvulla. Suurin mullistus tenoreiden lauluihanteessa oli se, että rintaääntä venytettiin yhä korkeammalle, korkea C tuli 1830-luvulta lähtien yhä useammin rinnasta (Purvis et al. 2013, 58–59; Potter 2009, 50–56; Potter & Sorrell 2012, 117–127). Aikaisemmin falsetin käyttö konserttitilanteissa olisi ollut hyväksyttävää, mutta Gilbert-Louis Duprez'n kuuluisan esiintymiseen jälkeen Pariisin oopperassa v. 1837 falsetin käyttö hävisi lähes kaikkialta (Potter & Sorrell 2012, 117; Bacon 1995, 299–300). Dramaattisempi ääni oli uusi muoti-ihanne. Tämän lisäksi tällä aikakaudella lisääntyi vaatimus toteuttaa taidetta realistisesti, eli mieshahmojen tuli jatkossa kuulostaa miehiltä (Purvis et al. 2013, 58). Aikaisemmasta lauluihanteesta jäi jäljelle nuoruuden palvonta, tästä esimerkkinä koloratuurisopraanot, jotka 1800-luvun alussa aloittivat laulujanuransa hyvinkin nuorina (Potter & Sorrell 2012, 119–120). Myöhemmin 1800-luvulla sopraanot ja tenorit, eli korkeat äänityypit, edustavat nuoruutta ja jossain määrin viattomuutta, kun taas matalammat äänet edustavat vanhempaa ikää, auktoriteettia ja jopa pahuutta (Bacon 1995, 295). Laulutaideteessa 1800-luvun ensi puoliskoa kutsutaan välillä *bel canto* -aikakaudeksi. Bel canto viittaa tietysti aikakauden laulutyyliin ja laulutekniikkaan (Bacon 1995, 300).

Laulupedagogiikan muuttumisesta todettakoon lyhyesti, että Manuel Garcia ja hänen samanniminen poikansa saivat laulupedagogisilla teoksillaan ja opetuksellaan huomattavan vaikutusvallan 1800-luvun alun laulunopetuksessa. Manuel Garcia nuorempi tunnetaan 1800-luvun yhtenä tärkeimpänä laulupedagogina. (Potter & Sorrell 2012, 121–128; Potter 2009, 44–49.)

Oopperamelodioissa ryhdyttiin suosimaan Gluckin viitoittamalla tiellä vähemmän ornamentointia. Säveltäjä Giacchino Rossini (1792–1868) oli ensimmäisiä, joka ryhtyi vaatimaan, että laulajat laulaisivat vain nuotteihin merkityt koristelut (Potter & Sorrell 2012, 106–108). Laulajan rooli virtuoottisena äänenkäyttäjänä säilyi, mutta improvisointi väheni ja esityksistä vastaavien kapellimestarien ja säveltäjien roolit vahvistuivat (Potter & Sorrell 2012, 109). Italialaisessa oopperataiteessa syntyi Bellinin, Donizettin, Meyerbeerin ja Rossinin oopperoiden myötä uusi kultakausi (Potter & Sorrell 2012, 120). Monet oopperat tältä aikakaudelta ovat edelleen hyvin suosittuja, esimerkiksi Donizettin *L'elisir d'amore* (1832) ja Rossinin *Il barbiere di Siviglia* (1816).

## 4 MOZARTIN TENORIROOLIT

Yleisesti ottaen voidaan todeta, että Mozart noudatti pitkälti perinteisiä käytäntöjä oopperoiden roolituksissa. Opera serian nuori sankari oli kastroattilaulaja ja hallitsija tai so-tapäällikkö oli tenori. Mozartin roolivalinnat noudattavat tätä konventiota niin *Mitridatessa* (1770), *Idomeneossa* (1781), kuin *La clemenza di Titossa* (1791). Singspielissä nuoret rakastavaiset ovat tenori ja sopraano, kun taas kypsien koomisten oopperoiden tärkeim-mät miesroolit ovat baritoneja tai bassoja (Don Giovanni, kreivi Almaviva, Figaro) ja te-nori joko koominen hahmo (Basilio) tai sivurooli (Don Ottavio). *Così fan tuttén* (1790) Ferrando vaikuttaa ensisilmäykseltä poikkeustapaukselta, mutta kun koko ooppera pe-rustuu valepuvussa huijaamiseen, on Ferrandon esikuvana ehkä pikemmin opera buffan koomiset tenorit. Yhteistä koomisille oopperoille on se, että ne alkavat tapahtumien kes-keltä, ilman sen erityisempää prologia. La finta Giardiniera alkaa juhla valmisteluilla, Fi-garon häät mittaamaalla häävuoteen paikkaa, Don Giovanni kesken Donna Annan hä-päisyn ja *Così fan tutte* miesten välisellä riidalla.

Mozartin tuntemat ja käyttämät tenorit olivat pitkälti kastroattilaulajien opettamia. Aikai-semmin mainittu Michael Kelly (1762–1826) oli ensimmäinen Figaron häiden Basilio (Potter 2009, 33). Vanhempaa sukupolvea edustava Anton Raaff (1714–1797) oli saanut koulutuksensa Bolognassa ja Napolissa. Raaff esitti vuonna 1781 Idomenoa samanni-misen oopperan ensituotannossa Münchenissä ja hän oli aikakaudelleen tyypillinen lau-laja siinä mielessä, että hän kieltäytyi laulamasta mitään, mikä ei sopinut hänen äänel-leen täydellisesti (Potter 2009, 28–30). Valentin Adambergerin (1743–1804) tunnetuin opettaja oli sen sijaan tenori. Adamberger oli saavuttanut jonkin verran kansainvälistä menestystä, kun hän esitti Belmonten roolin oopperassa *Ryöstö Seraljista* vuonna 1782 ja ystäväystyi Mozartin kanssa (Potter 2009, 30–31).

Esittelen seuraavaksi lyhyesti oopperat sekä tenoriroolien mahdollisen fakin ensisijai-sesti siten kuin ne mainitaan *Handbuch der Oper* -teoksessa (Kloiber et al. 2002).

#### 4.1 La finta giardiniera – Valepuutarhuri

*La finta giardiniera* (salattu puutarhuri tai valepuutarhuri) on ainoa Mozartin oopperoista, josta on olemassa kaksi virallista versiota: italiankielinen opera buffa sekä saksankielinen singspiel nimellä *Die verstellte Gärtnerin*. Italiankielinen versio sai ensi-iltansa Münchenissa 13.1.1775 säveltäjän ollessa 18-vuotias, kun saksankielien versio sai todennäköisen ensi-iltansa Augsburgissa 1.5.1780 (Bärenreiter 2018, IX). Italiankielinen opera buffa oli tilausteos Münchenin hovilta, jonne oli saapunut tieto toisesta Pasquale Anfossin (1727–1797) vuotta aiemmin säveltämästä Finta giardinierasta. Näytelmän libretistiksi on jäljitetty Giuseppe Petrosellini (1727–n.1799), jonka librettoja käytettiin 1700-luvun aikana runsaasti. La finta giardiniera saavutti Münchenissä suuren menestyksen ja sitä esitettiin muutaman kerran esityskaudella 1774–75. Tämän jälkeen sitä ei enää Mozartin elinaikana esitetty missään, eikä teosta edes pystytty esittämään alkuperäisenä opera buffona kuin vasta 1979, sillä osia siitä hävisi, ja kokonaisuudessaan teos julkaistiin vasta *Neue Mozart Ausgaben* yhteydessä vuonna 1978. Myös saksankielinen singspiel unohdettiin, sillä sitä ei esitetty missään välillä 1797–1891. (Rushton 2002b; Bärenreiter 2018, IX–XIII.)

Ooppera ei ole kovinkaan suosittu oopperatalojen ohjelmistossa, sillä sen draama koetaan hankalana ja libretto kehnona, vaikka musiikki on antoisaa (Rushton 1992, 75; Bacon 1995, 206–207). Mielestäni erityisen hienoja numeroita ovat ensimmäisen ja toisen näytöksen finaalit, sekä jotkut aariat, esimerkiksi Sandrinan/Violanten aariat nro 11 *Geme la tortorella* ja nro 21 *Crudeli, fermate, crudeli* sekä Ramiron aaria nro 26 *Va pure ad' altri in braccio*.

*La finta giardiniera* on melko tuntematon ooppera, ja hieman erikoinen tai vanhanaikaisempi koominen ooppera, sillä siinä on todella vähän yhteisnumeroita näytöksen finaalien lisäksi. Koko oopperassa on kaksi duettoja ja laskentatavasta riippuen joko 22 tai 24 aariaa. Mozartin kypsemmissä koomisissa oopperoissa yhteisnumeroita, esimerkiksi duettoja sekä tertsettoja, on huomattavasti enemmän kuin tässä oopperassa. Opera serian perinne näkyy tässä oopperassa siten, että lähes kaikki aariat ovat poistumisaarioita.

Roolihahmoja *La finta giardinierassa* on 7 (Bärenreiter 2018). Ne ovat seuraavat:

**Ramiro** – ritari – sopraano, housurooli, alun perin miessopraano

**Don Anchise – Lagoneron Podestà** (pormestari) – tenori

**Markiisitar Violante Onesti** – valepuvussa **Sandrina-nimisenä puutarhurina** Podestàn puutarhassa – sopraano

**Roberto** – edellisen palvelija, valepuvussa **Nardo-nimisenä puutarhurina** – baritoni

**Serpetta** – Podestàn taloudenhoitaja – sopraano

**Arminda** – milanolainen neiti, Podestàn sukulainen – sopraano

**Kreivi Belfiore** – tenori

Hahmoista varsinkin Ramiro, Arminda ja Sandrina tuntuvat olevan kotoisin enemmän opera seriasta. Muut roolit ovat sen sijaan selkeämmin koomisesta oopperaperinteestä eli karikatyyrejä. Serpetta on kylmä tyrannimainen palvelija, kun taas Roberton/Nardon esikuvana on commedia dell'arten *Pulcinella*. Ramiro on epätoivoinen rakastaja ja samalla kunniallinen, Arminda on häikäilemätön ja kylmä. Sandrina käy koko oopperan ajan kamppailua tunteidensa kanssa Belfiorea kohtaan samalla torjuen Podestan lähentelyt ja joutuessaan Serpettan kiukun uhriksi. Koska kyseessä on komedia, on oopperalla onnellinen loppu ja lyhyesti tiivistettynä koko ooppera käsittelee anteeksiantoa.

Mozart ei ole kirjoittanut tähän oopperaan kuoroa, mutta ajatus siitä, ettei aateliskodissa olisi runsaasti palvelusväkeä, on hyvin kummallinen. Toisaalta tarina etenee jo kolmen palvelijan voimin, olkoonkin niin, että kaksi heistä ovat valepuvussa. Draaman kannalta suurempia joukkokohtauksia voisivat olla esimerkiksi oopperan alku (kohtaus 1), sekä toisen ja kolmannen näytöksen finaalit. Drottningholmin linnateatterissa toteutettu *La finta giardiniera* vuodelta 1988 (Arthaus Musik, 2006) on yksi esimerkki, jossa käytetään pientä kuoroa esittämässä palvelusväkeä. Mielestäni suurempi joukko näyttämöesiintyjä lisää näytelmän uskottavuutta 1700-luvun pukudraamana.

#### 4.1.1 Don Anchise – Podesta

Hahmona Podesta muistuttaa commedia dell'arten tyyppikaraktäreistä kovasti *Dottorea* ja *Pantalonea*. Hän on jokatapauksessa karikatyyri vanhasta hieman hölmöstä mahtimiehestä, joka rakastuu itseään nuorempiin naisiin. Don Anchise tai Podesta luokitellaan *Handbuch der Oper*issa (Kloiber et al. 2002) joko tenori buffoksi tai karaktääritenoriiksi. Kyseinen fakkirajaus tarkoittanee Podestan tapauksessa sitä, että häneltä edellytetään runsaasti ilmaisullista kykyä. Äänellisesti Podestan rooli ei ole kovin korkea, mutta kun hahmo on kotoisin buffa-perinteestä, tulee esittäjällä olla edellytyksiä monipuoliseen äänelliseen ilmaisuun.

Podesta on tämän oopperan vanhin hahmo, joka myös tukee käsitystä siitä, että iäkäämpi laulaja voisi hyvin esittää kyseisen roolin, eikä häneltä vaadita samanlaista korkeutta tai kykyä laulaa kuvioita kuin oopperan toiselta tenorilta Belfiorelta. Myös nuorempi laulaja selvinnee Podestan roolista melko vaivatta, tosin mahdollisesti roolin uskottavuuden kustannuksella.

Podestan aariat muistuttavat enemmän deklamoivaa tyyliä, siten että jokaista laulettua tavua vastaa periaatteessa vain yksi nuotti. Hänen ensimmäinen aariansa (nro 3) *Dentro il mio petto* (kuva 1) on kaksiosainen aaria, muotoa ABAB'CD. Kaksiosaisuus tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että tempon vaihtuminen toimii selkeänä rajakohtana. Alkuosa on elegantti ja melodiasa on hieman koristeltu. Loppu on kiihkeä luettelo, jossa vuorotellen esitellään orkesterin kokoonpano. Tässä laulaja tarvitsee läpäisyvoimaa, vaikka korkeus on melko maltillinen, sillä orkesteri on (klassiseksi orkesteriksi) aika suuri. Tämä on mielestäni Podestan aarioista lyyrisin, ja laulajan on mahdollista esittää taitojaan, vaikka ääni ei taipuisi vaikeampiin rooleihin. Aarian loppuksi Podesta poistuu näyttämöltä.



Kuva 1. *Dentro il mio petto*, tahdit 30–35, Bärenreiter 2018, 54.

Seuraava aaria (nro 17) *Una damina, una nipote* (kuva 2) on kiihkeä kaksiosainen aaria. Tempo on nopea, melodian koristelua ei ole juuri yhtään ja orkesterilla on suuri merkitys kiihkeyden kuvaamisessa. Podesta kertaa tässä ajatuksiaan, harkitsee ongelmaansa ja lopulta toteaa, että häät on pakko perua. Muodoltaan tämä on melko yksinkertainen ABA'B', sillä tekstiä sekä musiikillisia ajatuksia toistetaan ilman suurempia muutoksia. Aarian sanat voidaan toki osoittaa eri suuntiin tai toiselle hahmolle, sillä oopperapartituurin mukaan samaan aikaan näyttämöllä ovat ainakin Ramiro sekä Arminda. Loppuksi Podesta poistuu näyttämöltä, sillä seuraava resitatiivi on Ramiron ja Armindan dialogi.





Kuva 2. *Una damina, una nipote*, tahdit 102–112, *Bärenreiter* 2018, 318.

*Mio padrone, io dir volevo* (nro 25) on mielestäni aarioista se, joka eniten tarvitsee tuekseen näyttämötoimintaa. Tämä aaria on musiikilliselta muodoltaan ABA'B'C. Ensimmäiset jaksot A ja B ovat puheenomaisia jaksoja, joissa repliikkejä osoitetaan vuoroin Armindalla ja Ramirolle. Lopun C-jaksossa, presto, on kiivas osa, jossa Podesta ilmaisee kiukkuisena, että hänelle on samantekevää, kuinka asioiden käy. Sinänsä tässä on helppohkoa laulettavaa korkeuden puolesta, mutta sen tulkitseminen edellyttää laulajalta hyvää ilmaisullista taitoa repliikkien kohdistuessa kahdelle eri hahmolle. Tämä on myös poistumisaaria.

Kuulisin mielelläni Podestan aarioita nuorempien laulajien kurssitutkinnoissa ja konserteissa yleensä. Ne eivät ole tenorille liian korkeita, fraasit ovat usein sopivan lyhyitä, vaikka laulettavaa on paljon. *Dentro il mio petton* tessituura on paikoitellen korkea ja jotkin hypyt *Una daminassa* sekä *Mio padronessa* ovat toki lauluteknisesti haastavia. Laulajalta ei kuitenkaan edellytetä samanlaista pitkää vokaalilinjaa, korkeaa tessituuraa tai pitkiä kuvioita, toisin sanoen lyyrisyyttä, kuin monessa muussa tenoriaariassa. Haasteena voi hengityskontrollin lisäksi olla laulettavan materiaalin matalimmat äänet. Pitäisin etuna myös sitä, että näissä aarioissa on ehkä *Una daminaa* lukuunottamatta vaihtelevuutta ja sen takia ne ovat mielenkiintoisia kokonaisuuksia niin esittäjälle kuin kuulijalle. Podesta on läsnä oopperan jokaisessa suuremmassa kohtauksessa, joten tällä hahmolla melko paljon potentiaalista ensemblemateriaalia. Koen, että pedagogisessa mielessä Podestan roolissa on hyvää aariamateriaalia vähemmän kokeneille laulajille, mutta oopperatuotannossa olisi hahmon uskottavuuden kannalta tärkeää, että hahmoa esittää vanhempi laulaja.

#### 4.1.2 Contino Belfiore

Belfiore luokitellaan lyyriseksi tenoriksi (Kloiber et al. 2002), ja hänen laulettava materiaalinsa on osittain deklamoivaa tyyliä. Osa materiaalista edustaa selvästi virtuoottisempaa ihannetta. Hahmona hän on epävakaa. On epäselvää, mitä hän haluaa. Hän vaikuttaa olevan hieman sekaisin ja ehkä vähän typeräkin, vaikka hän on sentään kreivi ja jalosta suvusta. Belfiore ei ole selkeästi koominen hahmo eikä oikein traaginenkaan. Italiankielinen termi tämän tyyppiselle hahmolle olisi *mezza carattere*. Lauluosuuksien perusteella hän on kuitenkin tämän oopperan tärkein miesrooli.

Kyseisen roolin esittäneenä koen, että duuriasteikkoa pitkin nouseva triolikulku on eräänlainen johtoaihe Belfiorelle ja hänen vastaparilleen Sandrinalle. Belfiorelta edellytetään toisen näytöksen lopussa sekä kolmannessa näytöksessä hyvää kykyä laulaa kuvioita. Mielestäni tämä muistuttaa enemmän opera seriasta tutumpaa virtuoottista lauluilmäisua. Belfiorella on virtuoottisuudesta huolimatta koomisia hetkiä ja yksinkertaisempaa melodiaa yleensä oopperan miesten seurassa. Hahmo on mielestäni kyseisen oopperan ainoa hahmo, joka kokee selkeän kasvun tai kehityksen draaman edetessä. Belfioren viesti oopperan lopussa on nimittäin hyvin selvä, sillä hän luopuu epävarmuudestaan ja toteaa, ettei voi elää ilman rakasta Violanteaan.

Belfioren ensimmäisessä aariassa (nro 6) *Che belta, che leggiadria* (kuva 3) hän julistaa suurtaa ihailuaan Armindaa kohtaan hyvin laulullisesti. Lopulta Belfiore laulaa pitkän triolielisman, jonka teho voisi olla juhlallinen, mutta kyseisessä oopperassa se on lähinnä koominen. Koomista tehoa korostetaan yleensä näyttämötoiminnalla esittämällä, että Belfiorea huimaa tai että hän jopa erehtyy morsiamestaan. Periaatteessa kyseessä on kuitenkin hyvin elegantti ja laulullinen aaria. Muodoltaan tämä aaria on ABA'B'.

31  
Con. Dio! par-mi, oh Dio! di- va-cil-lar  
Herz, das mein Herz zu A-sche brennt

34  
Con. , par-mi, oh Dio! di- va-cil-lar  
, das mein Herz zu A-sche

Kuva 3. *Che belta, che leggiadria*, tahdit 31–36, *Bärenreiter* 2018, 135.

Toinen aaria (nro 8) *Da scirocco a tramontana* (kuva 4) on kaksiosainen koominen aaria. Se on luettelo Belfioren esi-isistä aina antiikin Rooman valtiomiehiin asti. Lauluilmaisu on vuoroin juhlallista alun andante maestoso aikana ja lopulla koomisempaa nopeaa ilmaisua. Ambitukseltaan tämä aaria on laaja, sekä korkea että matala, mutta jos laulaja osaa laulaa hyvin rintarekisterissä, niin tässä ei ole kovinkaan paljon teknisiä haasteita. Libreton sekavuuden vuoksi on mahdollista, että tämä on Podestan aaria, ainakin Bärenreiterin partituurin mukaan. Tässä aariassa ei esiinny runsaasti kuviointia, joten tyyllisesti tämä on *aria parlanosete*. Samalla tämä on poistumisaaria, sillä esittävä hahmo, oli se sitten Podesta tai kreivi, poistuu näyttämöltä aarian lopuksi. Tämänkaltainen luetteloaria muistuttaa temaattisesti kovasti myöhempiä Leporellon luetteloaria nro 4 *Madamina, il catalogue e questo* oopperassa Don Giovanni.

**N° 8 Aria**  
**Andante maestoso**

IL CONTINO  
ossia:  
IL PODESTÀ \*)

Da Sci-roc-co a Tra-mon-ta-na, da Le-  
Hier vom Os-ten bis zum Wes-ten, dort von

5  
Con. (Pod.)  
-van-te a mez-zo gior-no è pa-le-se in-tor-no, in-  
Sü-den bis zum Nor-den ist schon längst be-kannt ge-

9  
Con. (Pod.)  
-tor-no la mia an-ti-ca no-bil-tà,  
-wor-den mein hoch-a-de-li-ges Haus,

Kuva 4. *Da scirocco a Tramontana*, tahdit 1–12, Bärenreiter 2018, 135.

*Care pupille* (nro 15) on kaksiosainen aaria, joista ensimmäinen osa on hidas, elegantti rakkaudenjulistus, ja toinen osa on nopea ja ilmaisultaan karumpi. Tarkempi kuvaus muodosta voisi olla ABA'B'C. Toinen osa on hätäätynyttä tai kiivasta ilmaisua, sillä siinä draaman tilanne kääntyy farssiksi. Rakkaudenjulistus tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että fraasit ovat huokauksenomaisia. Oopperan alun aarioihin verrattuna tässä aariassa on tessituura jo hieman korkeammalla, eikä Belfiore vaikuta enää niin itserakkaalta osoittaessaan hellempiä tunteita vielä valeasussa olevalle Sandrinalle. Sen sijaan jälkimmäinen hätäätynyt osa on osoitettu sekä Belfiorelle itselleen että Podestalle, joka saapuu tilanteeseen epäotolliseen aikaan. Lopuksi Belfiore poistuu näyttämöltä.

Mielestäni Belfioren vaikein aaria on viimeinen, joka on samalla hänen oma kohtauksensa eli resitatiivi sekä aaria (nro 19) *Ah non partir – Già diventa freddo* (Kuva 5). Tässä

Belfiore joutuu käsittelemään omia tunteitaan kuolemanpelon kautta ja riemuitsee lopulta kun ei menehtynytäkään. Tämäkin aaria on pääjaksoiltaan kaksiosainen ja päättyy juhlalliseen menuettiin. Aarian loppuosan tessituura on myös korkeampi kuin alkuosan. Mahdollisesti tämä on tehokeino, jolla korostetaan Belfioren riemua. Ilmaisun kannalta koko kohta on monipuolinen. Tämä muistuttaa aariatyyppinä Belfioren aarioista eniten opera serian *aria di bravuraa*, sillä laulutaitoa ja äänialaa täytyy tässä omata monipuolisesti. Tämänkin aarian lopuksi Belfiore poistuu näyttämöltä.

359

138  
Con. 8 - lar Tag, e ver -

142  
Con. 8 giu - bi - lar Tag, gnüg - ter Tag

145  
Con. 8 e giu - bi - lar Tag, e ver - gnüg - ter Tag

149  
Con. 8 giu - bi - lar Tag, gnüg - ter Tag

Kuva 5. *Ah non partir – Gia di vento freddo, tahdit 138–150, Bärenreiter 2018, 359.*

Belfiorella on aarioiden lisäksi kaksi duettoja Sandrinan kanssa, ja hän on läsnä jokaisen näytöksen finaalissa. Olen esittänyt koko roolin keväällä 2019 Turun ammattikorkeakoulussa. Mielestäni tämän roolin haasteita ovat korkea tessituura sekä pitkien fraasien edellyttämä hengityskontrolli. Varsinkin monessa oopperan osassa oleva nouseva triolikuvi, joka esiintyy aariassa nro 6, toisen näytöksen finaalissa sekä duetossa nro 27, on laulajalle haastava. Mozart kirjoittaa harvoin korkeaa bb:tä tenorille, mutta Belfiorella esiintyy tällainen poikkeus. Erona uudempiin ooppera-aarioihin on se, että lakisävel ei tämän aikakauden musiikissa yleensä ole pitkä nuotti, jolla pyrittäisiin dramaattisempaan lauluilmaisuuksiin. Belfioren roolia laulaessa avainsana voisikin olla tyylikkyys tai eleganttius. Voitaisiin sanoa, että tämän roolin materiaali edustaa mahdollisesti yhtä kehitysvaihetta bel canto -aikakauden oopperoiden *tenore di grazia* -rooleihin, jotka edellyttävät korkeutta ja hyvää kuviontekniikkaa. Hahmona Belfiore ei mielestäni ole kovin sympaatinen, mutta samalla hänen hirvittävä menneisyytensä tekee hahmosta mielenkiintoisen.

## 4.2 Figaron häät

Figaron häät vuodelta 1786 lienee jälkipolville tunnetuin Mozartin komedia. Se on oopperana neljänäytöksinen opera buffa (Bärenreiter 2005b). Pierre Beaumarchais'n (1732–1799) näytelmästä tuli Ranskassa vuosisadan suosituin, mutta samalla sen saksankielinen versio sai esityskiellon Wienissä vuonna 1785 (Bacon 1995, 212). Sopivaksi oopperalibretoksi sen muokkasi Lorenzo da Ponte (1749–1838), joka karsi näytelmästä pahimman yhteiskuntakritiikin ja satiirin. Figaron häät menestyi silti Wienissä kehnommin kuin esimerkiksi Ryöstö Seraljista, kun taas Prahassa Figaron häät ja myöhemmin Don Giovanni olivat hyvin suosittuja. Wolfgang Hildesheimer väittää Mozart-elämäkerrassaan, että Figaron kehuun menestykseen olisi ollut seuraava syy: yhteiskunnan ylhäisemmät piirit eivät pitäneet siitä, että heidän yhteiskuntaluokkaansa pilkattiin oopperassa. Olihan komedia hyvin kaukana opera serian lempeistä, ihannoiduista yläluokkien hahmoista. Samasta syystä myös porvaristo alkoi myöhemmin vierastaa Mozartia, ja musiikkia tilattiin jatkossa henkilöiltä, jotka noudattivat totuttuja käytäntöjä (Hildesheimer 1984, 193–197). Todellisuudessa Mozartin tilanne ei ollut vielä kovin huono vuonna 1786. Kyseisellä oopperalla oli samaan aikaan myös runsaasti kilpailijoita Wienissä, eikä se näin ollen menestynyt niin hyvin (Bacon 1995, 215).

Figaron häät kuuluu nykypäivänä esitetyimpien oopperoiden joukkoon, samoin kuin Taikahuilu, Don Giovanni sekä Così fan tutte. Tarinaan ei välttämättä ole nykyaikana niin helppo samaistua kuin hahmoihin. Kyseinen ooppera on farssi, joka päättyy anteeksiantoon. Mielestäni Figaron häät on ooppera, joka kestää huonommin temaattisen modernisoinnin nykypäivään kuin esimerkiksi Così fan tutte. Syynä pidän sitä, että kreivin ensiyön oikeus, joka tässä oopperassa on juonen todella tärkeä osatekijä, ei mitenkään ole sovitettavissa nykypäivän oloihin. Kreivin kotitalouden sosiaaliselle hierarkialle ei myöskään löydy oikein vastinetta nykymaailmasta. Modernista näkökulmasta kreivin seksuaalinen häirintä on kieltämättä teemana edelleen ajankohtainen. Sen sijaan lopun anteeksianto, hahmojen toilailut ja upea musiikki ovat mielestäni ne tekijät, jotka kestävät tässä oopperassa parhaiten ajan hampaan.

Roolihahmoja Figaron häissä on 11 (Bärenreiter 2005b). Ne ovat seuraavat:

**Kreivi Almaviva** – baritoni

**Kreivitär Rosina Almaviva** – sopraano

**Figaro** – kreivin palvelija ja Susannan sulhanen – basso tai bassobaritoni

**Susanna** – kreivittären kamarineito ja Figaron morsian – sopraano

**Cherubino** – paasipoika – sopraano ja ns. housurooli

**Bartolo** – lääkäri – basso

**Marcellina** – edellisen taloudenhoitaja – sopraano

**Basilio** – musiikinopettaja – tenori

**Don Curzio** – tuomari – tenori

**Antonio** – kreivin puutarhuri ja Susannan setä – basso

**Barbarina** – edellisen tytär – sopraano

Lisäksi oopperassa on kuoro, joka esittää kyläläisiä, palvelusväkeä ja talonpoikia. Hahmot muistuttavat yleisesti ottaen jo aikaisemmin käsiteltyjä tuttuja koomisia karikatyyreja. Luonnollisesti kaikki palvelijahahmot ovat commedia dell'arten perinteestä. Kreivitar sen sijaan vaikuttaisi olevan enemmän opera seriasta.

#### 4.2.1 Don Basilio

Basilio on oopperan Figaron häät suurin tenorirooli, joka esittää musiikinopettajaa ja Susannan laulunopettajaa. Basilio on kreivi Almavivan palkollinen, mutta herraa tarkoittava etuliite ”Don” tarkoittaisi, että hän on sosiaalisella asteikolla korkeammalla kuin Figaro ja Susanna. Hahmon fakiksi määritellään *tenore buffo*, vaikka *Handbuch der Oper* (Kloiber et al. 2002) antaa myös vaihtoehdoksi lyyrisen tenorin. Commedia dell'arte – esikuvanaan Basiliolla tuntuisi olevan *Brighella*-hahmo, sillä Basilio on hyvin juonitteleva ja kiero. Hän ilmeisesti nauttii aiheuttaessaan hämminkiä ja toimiessaan kreivin tahdon mukaisesti. Hahmon ikää ei varsinaisesti selitetä, mutta usein häntä esittää vanhempi laulaja, joka puoltaisi enemmän ajatusta siitä, että Basilion esikuvana olisi jokin commedia dell'arten vanhoista miehistä, mahdollisesti *Dottore* tai *Capitano*.

Basilion rooli on sivurooli eikä näin ollen ole näyttämöllä edes kaikissa oopperan näytöksissä. Neljännessä näytöksessä oleva Basilion aaria *In quegli anni* leikataan usein pois, kun oopperasta Figaron häät valmistetaan tuotanto. Figaron häissä on kuitenkin olemassa useita tärkeitä sivurooleja. En väitä, että Basilio olisi tämän oopperan tärkein sivurooli, mutta pidän perusteltuna, että draaman kannalta niin tärkeä hahmo voisi tuoda julkii oman mielipiteensä tapahtumien kulusta. Basilio mainitaan nimittäin jo oopperan ensimmäisessä kohtauksessa koko draaman kannalta oleellisen juorun alullepanijana ja kreivin oikeana kätenä.

Basilion aaria *In quegli anni* (kuva 6) on vertauskuvallinen tarina likaiseen aasinnahkaan piiloutuvasta henkilöstä, joka näin välttää pedon kitaan joutumisen. Tarinan yksi opetus on, että kantamalla naamioita selviämme elämän karikoista. Toisaalta tarina on vertauskuva nöyrytyksestä ylempien edessä. Laulullisesti aaria on melko yksinkertainen ja noudattaa selkeästi deklamoivaa tyyliä vailla yhtään korukuviota. Melismoinnin puuttuminen kertoo mielestäni kaksi asiaa: kyseisellä laululla tehdään pilkkaa Basilion ammattitaidosta laulunopettajana ja koska hahmo on kotoisin opera buffa-perinteestä, on laulullinen ilmaisu riisutumpaa. Musiikillisesti aaria on leikkisä, ja orkesteroinnilla väritetään Basilion kuvaamaa myrskyä ja petoa, laulullisen ilmaisun ollessa melko yksinkertaisen melodian varassa. Aarian lopuksi Basilio ja Bartolo poistuvat näyttämöltä.

5 BASILIO

Bas. 8 In quegl' - an - ni, in cui val po - co la mal pra - ti - ca ra -  
 Als ich jung war und noch frei - er, schrieb Ver - nunft ich prak - tisch

9

Bas. 8 gion, eb - bi anch' io lo stes - so fo - co,  
 klein, in mir brannt statt - des - sen Feu - er,

Kuva 6. *In quegli anni*, tahdit 5–11, *Bärenreiter* 2005b, 426.

Kuten jo aikaisemmin totesin, niin *In quegli anni* jää monesti pois, jotta tapahtumien kulku joutuisi nopeammin oopperan neljännessä näytöksessä. Varsinkin Hurwitz (2005, 80–81) pahoittelee tämänkaltaista ratkaisua, sillä Marcellinan, Basilion ja Figaron aariat neljännessä näytöksessä muodostavat hänen mielestään jatkumon. Nämä kolme hahmoa kommentoivat Hurwitzin mukaan (2005, 81) varsin katkeraan sävyyn ihmiskunnan tilaa ja sitä, miten kaltoin ihmiset kohtelevat toisiaan.

Aarian lisäksi Basilio laulaa ensimmäisen näytöksen kohtauksissa nro 6, 7 ja 8, jossa on resitatiivien lisäksi Susannan, Basilion ja kreivin tertsetto nro 7 *Cosa sento! tosto andante*. Seuraavan kerran Basilio saapuu näyttämölle toisen näytöksen finaalin lopussa kohtaukseen 11, ja finaalin loppu on seitsemän laulajan yhteisnumero. Basilio on mukana myös kolmannen näytöksen finaaliissa, mutta seuraavan kerran hänellä on vuoro sanoja vasta neljännessä näytöksessä kohtauksissa 5–7, jonka yhteydessä hänellä on aariansa. Basilio on myös läsnä neljännen näytöksen finaaliissa. Ainakin edellä mainittu tertsetto on mainiota ensemblemateriaalia laulunopiskelijoille. Roolina Basilio ei ole ehkä se kaikista toivotuin rooli esitettäväksi, mutta siitä huolimatta varmasti opettavainen.

#### 4.2.2 Don Curzio

Don Curzio esiintyy Figaron häissä ainoastaan kolmannen näytöksen viidennessä kohtauksessa. Roolilla ei ole aariaa, vaan Don Curzio laulaa ainoastaan resitatiivissa sekä sekstetissä (kuva 7). Don Curzion fakki on spieltenor (tenor buffo) tai vaihtoehtoisesti myös karaktääritenori (Kloiber et al. 2002). Itse draamassa Don Curzion rooli on toimia tuomarina, mutta hahmosta pyritään tekemään koominen, suorastaan naurettava. Esi-tysohje viidennen kohtauksen alkaessa Don Curzion repliikillä on italiaksi *tartagliando*, eli suomeksi änkyttäen (Bärenreiter 2005b, 329). Hahmolla pyritään lyhyesti sanottuna tekemään pilkkaa auktoriteeteista eli tässä tapauksessa tuomarin ammatista sekä myös kreivistä. Itse sekstetissä Don Curzio on pitkälti kreivi Almavivan pari. Heidän tekstinsä ovat käytännössä identtiset ja he laulavat pääasiallisesti yhdessä.

D. C. *il de - sti - no glie - la fa, fre - me e sma - nia dal fu -*  
*so geht's nicht, das darf nicht sein. Zit - tern, Be - ben, Wut - ge -*

II. C. *il de - sti - no a me la fa, fre - mo e sma - nio*  
*so geht's nicht, das darf nicht sein, o, ich zitt - re,*

D. C. *ro - re, il de - sti - no glie - la fa, fre - me e sma - nia*  
*stöh - ne, so geht's nicht, das darf nicht sein. Zit - tern, Be - ben,*

II. C. *dal fu - ro - re, il de - sti - no a me la fa, fre - mo e sma - nio dal fu -*  
*wü - te, stöh - ne, so geht's nicht, das darf nicht sein, o, ich zitt - re, wü - te,*

Kuva 7. Sekstetto nro 19, *Riconosci in questo amplesso*, tahdit 61–66, vain Don Curzion ja Kreivi Almavivan stemmat, Bärenreiter 2005b, 342.

Periaatteessa tämän roolin voisi esittää sama henkilö kuin Basilion; ainakin 23-vuotias Michael Kelly esitti kummatkin Figaron häiden ensimmäisessä tuotannossa (Hildesheimer 1986, 201; Potter 2009, 33). Mielestäni tämänkaltaisen pienehkö rooli olisi kuitenkin sellainen, johon voisi kiinnittää nuorempia, uraansa aloittavia laulajia. Äänen ei tässä roolissa tarvitse toimia yhtä varmasti ja olla yhtä kantava kuin isommassa roolissa, mutta hahmon koomisen puolen toteuttaminen vaatii hyvää näyttelijänkykyä. On tietysti eri asia, onko nuori laulaja uskottava tuomari Don Curziona. Samalla herää kysymys, olisiko nuori laulaja uskottava Don Basilion.



### 4.3 Don Giovanni

*Don Giovanni*, toiselta nimeltään hullun rangaistus, on kaksinäytöksinen *dramma giocoso*, jossa sekoittuu komedia ja yliluonnolliset ilmiöt. Ooppera oli tilausteos Prahaan ja se sai kantaesityksensä lokakuussa 1787. Teos ei ollut välittömästi suuri menestys, ehkä Prahaa lukuunottamatta, mutta se vakiinnutti asemansa suosituimpien oopperoiden joukossa ja on kiehtonut filosofeja ja muusikoita jo reilut pari sataa vuotta (Fisher 2007, 158–160; Taruskin 2011, 486–487). Oopperasta *Don Giovanni* on olemassa yksi virallinen versio ja toinen niin sanottu Wienin versio. Jälkimmäinen syntyi vuonna 1788, kun oopperaa esitettiin Wienissä ja esiintyjien vaihtuessa täytyi tehdä joitakin muutoksia niin sovituksiin, resitatiiveihin kuin aarioihin. Näiden versioiden eroja käsitellään lyhyesti oopperan pianopartituurin esipuheessa (Bärenreiter 2005c). Wieniläinen yleisö ei innostunut oopperasta kuitenkaan niin paljon kuin Prahan yleisö. Ymmärtääkseni tämä on konkreettinen esimerkki siitä, miten ooppera-esityksiä yksilöidään aina kunkin tilanteen mukaan. Mozart on ilmeisesti tehnyt muutoksia oopperoihinsa muutenkin kuin vain tässä tapauksessa (Hildesheimer 1984, 245).

Yleensä *Don Giovanni* esitetään kahden version fuusiona (Bärenreiter 2005c). Olen itse nähnyt New Yorkin Metropolitan Oopperassa tällaisen version lokakuussa 2011. Käytäntö on ilmeisesti yleinen sen takia, että jokaiselle solistille halutaan yleensä antaa useampi aaria. Donna Elviran ja Don Ottavion esittäjät saavat näin ollen useamman aarian, kun taas ainoastaan Wienin versioon kirjoitettu Zerlinan ja Leporellon duetto *Mi tradi* (nro 21b) jää yleensä pois esityksistä (Hurwitz 2005, 83).

Rooleja *Don Giovannissa* on seuraavat 8 (Bärenreiter 2005c):

**Don Giovanni** – nuori ja hillitön aatelismies – baritoni

**Leporello** – tämän palvelija – basso

**Komtuuri** – basso

**Donna Anna** – edellisen tytär, Don Ottavion kihlattu – sopraano

**Don Ottavio** – tenori

**Donna Elvira** – burgosilainen aatelist nainen, Don Giovannin hylkäämä – sopraano

**Masetto** – talonpoika, Zerlinan sulhanen – basso

**Zerlina** – sopraano

Lisäksi oopperassa on kuoro, joka esittää palvelijoita, talonpoikia, muusikoita ja paholaisia. Näyttämöllä esiintyy myös pieni orkesteri ensimmäisen ja toisen näytöksen finaalissa.

Leporello, Masetto sekä Zerlina ovat tyypillisiä opera buffan karikatyyrejä. Leporellon hahmo on hieno sekoitus komediaa, nokkeluutta ja vakavuutta (Fisher 2007, 156–157). Donna Anna ja Don Ottavio tuntuisivat olevan enemmän kotoisin opera seriasta (Bacon 1995, 215–216). Donna Elvira on esimerkkitapaus *mezza carattere* -hahmosta, sillä hän ei ole kovin vakava eikä toisaalta kovin koominen. Don Giovanni, oopperan päähahmo, edustaa pahuutta, mutta hän kohtaa loppunsa sankarillisesti. Komtuuri on hankalin sijoittaa yhdenkään tyyppikarikatyyrin mukaan, sillä hän edustaa tässä oopperassa rankaisijaa ja yliluonnollisia voimia. Koomista tässä oopperassa on joidenkin hahmojen lisäksi se, että Don Giovanni epäonnistuu oikeastaan kaikessa, mihin hän ryhtyy oopperan aikana. Ooppera on sekoitus vakavuutta ja komediaa, siksi siitä ilmeisesti käytetään nimitystä *dramma giocoso*, eikä esimerkiksi *opera buffa* tai *opera semiseria*. Hahmot edustavat eri oopperaperinteitä, ja tarinassa sekoitetaan yliluonnollisia elementtejä *opera buffan* perinteeseen, jonka ihanteena on tyypillisesti ollut realismi tai vähintään uskottavuus.

### **Don Ottavio**

Don Ottaviota pidetään yleisesti ottaen hankalana hahmona. Draama, jonka keskellä hän on täynnä intohimoisia ja kostonhimoisia hahmoja, eikä Don Ottavio ole erityisen intohimoinen, vaan pikemminkin rationaalinen ja kunniallinen, byrokraatti ja rauhallinen. Kun oopperan muut hahmot ovat kaoottisia ja intohimoisia, Don Ottavio edustaa lakia ja järjestystä. Valitettavasti hän näyttää heikolta, sillä samalla Don Ottavio on mies, joka on väärässä paikassa väärään aikaan; hän saapuu liian myöhään estääkseen Commendatoren kuoleman ja samalla rakastettunsa häpäisyn, sekä aivan oopperan lopussa hän saapuu liian myöhään toteuttaaksen maallista oikeutta Don Giovannille. (Crispin et al. 2012, 31–44.)

Don Ottavio vaikuttaisi olevan täysin Donna Annasta riippuvainen ja osa oopperasta käsittelee heidän välejään. Katsoja ei välttämättä vakuutu siitä, että nämä kaksi sopisivat yhteen kovin hyvin, kun Donna Anna dominoi tulevaa miestänsä niin runsaasti (Hildesheimer 1984, 237–238; Fisher 2007, 156). Katsojalle paljastuu oopperan aikana esimerkiksi, että Donna Anna on siirtänyt heidän häitään jo aikaisemmin.

David Hurwitz (2005, 93–94) antaa hieman toisenlaisen kuvan Don Ottaviosta kuvaillen, että tämä olisi aivan yhtä narsistinen kuin muut oopperan hahmot ollessaan niin tavattoman rakastunut. Don Ottavion aariat ovat kuitenkin Hurwitzin mukaan hyvin kauniita: *Dalla sua pace* (nro 10a, ensimmäisessä näytöksessä, Wienin versiossa), joka on huo-kaileva sisäinen monologi, sekä *Il mio tesoro intanto* (nro 21, toisessa näytöksessä), jota voidaan parhaiten kuvailla osoituksena Don Ottavion aristokraattisesta miehekkyydestä. Jälkimmäisessä aariassa tämä ilmenee melodian pitkissä äänissä, suurissa intervallihy-pyissä sekä virtuoottisina melismoina. Ainakin *Il mio tesoro intanto* muistuttaa näiltä osin suuresti vanhempaa opera serian virtuoottista laulutapaa. Äänifakiltaan Don Ottavion tu-lisi olla lyyrinen tenori (Kloiber et al. 2002).

Kummatkin aariat ovat mielestäni haastavia. *Dalla sua pace* (kuva 8) on laulumuotoinen (ABA) aaria, jossa Don Ottavio reflektoi rakkauttaan Donna Annaa kohtaan. Tämä aaria muistuttaa opera serian herkkiä ja sisäänpäin kääntyneitä aarioita. Samalla tämä on rak-kaudentunnustus. Tyypiltään tähän sopisi parhaiten kuvaus *aria cantabile* eli laulullinen aaria. Tämä aaria edellyttää laulajalta korkean tessituuran hallintaa, hillittyä äänenkäyt-töä ja joustavuutta ääneen. Opera serian perinne ilmenee tässä aariassa vielä siten, että Don Ottavio poistuu näyttämöltä aarian lopuksi.

**Andantino sostenuto**

DON OTTAVIO

Dal - la sua pa - ce la mia di - pen - de, quel che a lei  
Ein - zig ihr Frie - den kann Ruh mir ge - ben, nur, was ihr

7

D.O.

pia - ce — vi - ta mi ren-de, quel che le in-cre-sce mor - te mi dà,  
Glück bringt, gibt mir das Le - ben, und, ach, ihr Lei - den trifft mich zu Tod,

Kuva 8. *Dalla sua pace*, tahdit 1–13, Bärenreiter 2005a, 444.

*Il mio tesoro intanto* (kuva 9) on bravuuriaaria, jonka mahdollisia haasteita olen jo luetel-lut yllä. Oma kokemukseni aariasta on, että haasteita ovat suuret hypyt rekisteristä toi-seen, melismat sekä korkea tessituura. Yhdeksi haasteeksi voisi myös mainita hengitys-kontrollin. Aariatyypinä tämä on selvästi *aria di bravura*, sillä aarian B-osa on virtuootti-nen. Pääjaksoja on selkeästi kaksi, ensimmäinen on rakkaudenjulistus, jossa Don Otta-vio haluaa lohduttaa tulevaa morsiantaan, ja toinen jakso on jämäkkä ja päättäväinen, sillä tässä Don Ottavio vannoo korjaavansa vääryydet. Tämä jakso on samanaikaisesti

Don Ottavion päättäväisin tai määrätietoisin lauluilmaisullinen osuus koko oopperan aikana. Tämä on poistumisaaria, joka oikeastaan vahvistaa käsityksen, että hahmo ja aaria ovat saaneet inspiraationsa *opera seriasta*. Koko muodoltaan voitaisiin sanoa että tämä aaria on ABAB'+coda.



Kuva 9. *Il mio tesoro intanto*, tahdit 80–87, Bärenreiter 2005a. 348–349.

Kumpikaan aaria ei ole juonen kannalta kovin oleellinen. Draaman keskittyessä koskemaan Don Giovannin edesottamuksia, herää samalla kysymys, kuinka tärkeä hahmo Don Ottavio oikeastaan on tässä oopperassa. Mielenkiintoinen kysymys on, olisiko Don Ottaviosta oikeasti haastamaan elämäniloista ja rohkeaa Don Giovannia. Kaikesta huolimatta Don Ottavio näyttäytyy tämän opinnäytetyön tenorirooleista kaikkein kunniallisimmalta ja hyveellisimmältä.

#### 4.4 Così fan tutte

*Così fan tutte* on kaksinäytöksinen koominen ooppera, tässä tapauksessa dramma giocoso, joka sai ensi-iltansa Wienissä tammikuussa 1790. Oopperalla on kaksiosainen nimi *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti* eli suomeksi *niin tekevät kaikki tai rakastavien koulu*. Tarina käsittelee uskollisuutta ja on eräänlainen valistuksen hengessä toteutettu ihmiskoe (Bacon 1995, 217). Sinänsä oopperan aihe ei ole kovin uusi, sillä useat näytelmäkirjailijat ovat käsitelleet vastaanvanlaisia teemoja (Fisher 2006, 251).

Ooppera pysyi vain viiden esityksen ajan teatterissa, sillä teatterit suljettiin Wienissä keisari Joosef II:n kuoltua tammikuussa 1790. Esityksiä jatkettiin seuraavana vuonna Prahassa, Leipzigissa ja Dresdenissä. (Rushton 2002a.)

Tätä oopperaa ryhdyttiin arvostamaan vasta 1900-luvulla. Lorenzo da Ponten libretto herätti vastenmielisyyttä jo 1790-luvulla, ja viimeistään 1800-luvulla ooppera tuomittiin moraalittomana farssina (Fisher 2006, 251). Syynä pidetään aikakauden sukupuolirooleja sekä siveyskäsitystä, ja on totta, että samalla kun *Così fan tutte* on satiiri uskollisuudesta, on tämän oopperan tavoitteena tarkastella, kuinka pyhä asia rakkaus on (Fisher 2006, 252–253). Musiikillisesti tämä ooppera on mitä ilmeisemmin parhaita, mitä Mozart on säveltänyt (Fisher 2006, 258; Rushton 2002a).

Oopperassa on 6 hahmoa (Bärenreiter 2005a). Ne ovat seuraavat:

**Fiordiligi** – ferraralainen nuori nainen, asuu Napolissa – sopraano

**Dorabella** – edellisen sisar – sopraano

**Ferrando** – Dorabellan sulhanen – tenori

**Guglielmo** – Fiordiligin sulhanen – baritoni

**Despina** – sisarusten kamarineito – sopraano

**Don Alfonso** – vanhempi filosofi – basso

Oopperassa on myös kuoro, joka kostuu palvelijoista, sotilaista sekä merimiestä. Hahmoista Guglielmo on pinnallisin ja muistuttaa *commedia dell'arte*n karikatyyreistä kapteenia, sillä hän on ylpeä ja itsekäs (Hurwitz 2005, 118–120; Bacon 1995, 217). Despina on nokkela palvelija, hyvin tyypillinen karikatyyri Mozartin oopperoissa. Don Alfonso taas on tyypillinen basso buffo, joskin tarkkaa esikuvaa on hieman vaikea määritellä. Vaikka Don Alfonso edustaa yhteiskunnan korkeampaa luokkaa, on hän hahmona mielestäni lähempänä juonittelevia palvelijahahmoja ja sopii näin ollen hyvin Despinan pariaksi. Dorabella taas antautuu enemmän muiden vietäväksi, mutta ilmeisesti oppii oopperan aikana ymmärtämään paremmin omia heikkouksiaan (Rushton 2002a). Fiordiligi taas hahmottuu opera seriamaisena moniulotteisena ja sympatiaa herättävänä hahmona (Bacon 1995, 217; Hurwitz 2005, 113–116; Rushton 2002a).

Tässä oopperassa on myös runsaasti yhteisnumeroita. Duettoja on kuusi, tertsettoja viisi, tai jos alkukohtauksen laskee vain yhdeksi isoksi tertsetoksi, niin niitä on kolme ja näiden lisäksi musiikilliset numerot 6, 8, 9, 13, 18 ja 31 ovat isompia yhtyenumeroita

(Bärenreiter 2005a). Aarioita on sen sijaan vain 12 kappaletta, joista useimmat ovat kahden tärkeimmän parin aarioita.

Così fan tutte on kestänyt ajan hampaan ehkä parhaiten Mozartin komedioista. Hahmoista neljä on samasta sosiaalisesta luokasta ja muut kaksi hahmoa manipuloivat heitä (Hurwitz 2005, 109). Nykyisten tuotantojen ei tarvitse yrittää käsitellä ympäristöä ja sosiaalista hierarkiaa tässä oopperassa samalla tavalla kuin esimerkiksi Figaron häissä tai Don Giovannissa. Useat tästä oopperasta tehdyt modernisoinnit kertovat myös, miten ajaton aihe tässä oopperassa on.

### **Ferrando**

Ferrando tuntuu ensisilmäyksellä nykyaikaisimmalta tenorihahmolta, jonka Mozart on oopperaan säveltänyt. Tarkoitan nykyaikaisuudella sitä, että Ferrandossa on paljon sellaisia ominaisuuksia, joita tunnistaissimme esimerkiksi Verdin oopperoiden tenoreissa. Hurwitz (2005, 120) kuvailee Ferrandoa todelliseksi romanttiseksi tenoriksi. Ferrandoa on hieman vaikea sijoittaa hahmona, sillä koko oopperassa sekoittuvat keskenään opera buffan ja opera serian perinteet. Ferrando edustaa periaatteessa nousevaa nuoren sankarin tyyppiä tai commedia dell'arten nuori rakastaja -hahmoa, ja äänellisesti hänen tulee olla lyyrinen tenori (Kloiber et al. 2002). Samantyyppisiä hahmoja Mozartilla on toki singspieleissään: Belmonte oopperassa *Ryöstö Seraljista* (1782) sekä *Taikahuilussa* (1791) Tamino. Ferrando ei kuitenkaan ole aivan niin viaton ja sympaattinen, sillä koko oopperan perustuessa huijaukseen, hän ei yhtäkkiä näyttäydykään kovin suotuisana hahmona, vaikka hän on *La finta giardinieran* Belfiore-hahmoon verrattuna paljon sympaattisempi mies.

Ferrandon aarioista ensimmäinen *Un aura amorosa* (nro 17) edellyttää laulajalta korkean tessituuran hallintaa sekä äänen joustavuutta (kuva 10). Lähes koko aarian ajan melodia liikkuu laulajan ylimenoalueella tai sen lähellä. Hidas tempo tai helpota toistuvat ylöspäin menevät fraasit eivät helpota laulajan tehtävää. Toisaalta tämä aaria on mitä täydellisin harjoitus kehittää hengitystekniikkaa ja korkean tessituuran hallintaa. Muodoltaan tämä aaria on ABA'+coda. Don Ottavion *Dalla sua pacen* tavoin tämä aaria tuntuisi sopivan paremmin *opera seriaan*, sillä Ferrando käy tässä sisäistä monologia ja teksti on hyvin runollinen. Kyseessä on kommentti oopperan tapahtumille, eikä sisällä juonen kannalta kovin oleellista toimintaa. Toiminta tämän aarian aikana riippuu ohjauksesta, mutta aarian lopuksi sekä Ferrando että Guglielmo poistuvat näyttämöltä.

**Andante cantabile**

FERRANDO

U - n'au - ra a - mo - ro - sa del no - stro te -  
Ein Hauch rei - ner Lie - be er - quickt uns die -

5

FE.

so - ro un dol - ce ri - sto - ro al cor - por - ge - rà - U -  
See - le, ist Lab - sal dem Her - zen, so zärt - lich und weich - Ein

10

FE.

n'au - ra a - mo - ro - sa del no - stro te - so - ro un dol - ce ri -  
Hauch rei - ner Lie - be er - quickt uns die See - le, ist Lab - sal dem

Kuva 10. *Un aura amorosa*, tahdit 1–14, Bärenreiter 2005c, 160

*Ah lo veggio* (nro 24) on edellistä aaria vielä korkeampi tessituuraltaan (kuva 11). Mozartin tenoriaarioissa suhteellisen harvinainen korkea bb esiintyy tässä jopa 13 kertaa. Aariassa toistuu pitkälti samat musiikilliset fraasit ja Ferrandon esittäjä saa tässä mahdollisuuden esittää virtuoottista laulutaitoaan. Tässä aariassa on myös laajoja hyppyjä, ja siksi saumaton rekisterinvaihto on edellytys tämän aarian laulamiseksi. Muodoltaan tämä aaria on ABA'B'C. C-osa tempo on allegro ja tästä syystä voitaisiin sanoa, että tämä aaria on kaksiosainen, jos tempoa pitää tärkeänä rajakohtana. Aarian loppuksi Ferrando poistuu lavalta ja siitä syystä tämä voisi olla opera seriasta tuttu poistumisaaria. Oopperatuotannoista tämä aaria jää yleensä pois, sillä se ei ole juonen kannalta kovin tärkeä, ja se on laulullisesti haastava. Ferrandon esittäjällä on jo paljon laulettavaa tässä oopperassa.

**Allegretto**  
(lietissimo/ sehr fröhlich)

FERRANDO

Ah lo veg - gio, quell'a - ni - ma bel - la al mio pian - to re - si - sternon  
Oh, ich se - he, die e - del - ste See - le kanndem Kla - gen nicht mehr wi - der -

4

FE.

sà; non è fat - ta per es - ser ru - bel - la a - gli af - fet - ti di a - mi - ca pie -  
stehn: sie er - barmt sich des zärt - li - chen Freun - des, vol - ler Mit - leid er - hört sie sein

8

FE.

tà; non è fat - ta per es - ser ru - bel - la, ru - bel - la a - gli af -  
Flehn, sie er - barmt sich des zärt - li - chen Freun - des, des Freun - des, vol - ler

Kuva 11. *Ah lo veggio, quell anima bella*, tahdit 1–11, Bärenreiter 2005c, 298.

*Tradito, schernito* (nro 27) on cavatina eli lyhyt aaria, muodoltaan ABA'B' (kuva 12). Loppupuoliskon A- ja B-osat ovat muunnelmia alun A- ja B-osista. Tunneilmaisu tässä aarian A-osassa on kiihkeä ja vihainen, mutta sitä tasapainottaa myös toivonpilkahdukset aarian B-osassa. Aariana tämä on jonkinlainen välimuoto *aria cantabilesta* ja *aria parlantesta*, sillä kuviointi on melko vähäistä ja tunneilmaisu on tämän aarian pääasiallinen tehtävä. Aria parlantessa orkesterilla on suuri vastuu hahmon mielentilan värittämisessä ja tämä toteutuu tässä aariassa. Ferrandon rooli on yleisesti ottaen korkea ja niin on tämäkin aaria. Kiihkeydestä huolimatta tässä on pitkiä, kauniita ja melodisia linjoja. Mielestäni tämä aaria ei edusta niin voimakkaasti opera serian perinnettä, sillä tunneilmaisu ja teksti on voimakas ja kiihkeä, ja aarian lopuksi Ferando jää näyttämölle kohdattakseen Don Alfonson ja Guglielmon.

15  
FE. do - ra, io sen - to per - es - sa le vo - ci d'a -  
eh - re, noch hör' ich die Stim - me der Lie - be in

19  
FE. mor, mir, io sen - to per es - sa le vo - ci d'a -  
mor, mir, noch hör' ich die Stim - me der Lie - be in

23  
FE. mor, mir, le vo - ci d'a - mor, mir, le vo -  
mir, der Lie - be in mir, der Lie -

27  
FE. ci be d'a - in mor.  
be in mir.

Kuva 12. *Tradito, schernito*, tahdit 15-28, Bärenreiter 2005c, 333

Ferrandon rooliin kuuluu näiden aarioiden lisäksi alkukohtauksen tertsetto sekä kaksi duettoja, toinen Guglielmon kanssa (nro 7 *Al fato d'an legge*) ja toinen Fiordiligin kanssa (nro 29 *Fra gli amplessi in pochi istanti*). Rooli on iso ja tärkeä ja palkitseva toteuttaa. Aarioiden perusteella voisi myös väittää, että Ferrando on hahmona kotoisin enemmän *opera seriasta* samoin kuin Fiordiligi. Così fan tuttesta on olemassa useita erilaisia ohjauksia, ja katsojan näkökulmasta lienee miellyttävämpää nähdä samantyyppiset hahmot yhdessä oopperan lopussa. Tämä tarkoittaisi sitä, että Fiordiligi ja Ferrando, sekä Guglielmo ja Dorabella olisivat toisilleen sopivimmat parit. Epävarmuus siitä, ovatko rakastavaiset löytäneet toisilleen sopivimmat kumppanit, tekee tästä oopperasta mielenkiintoisen.



## 5 REFLEKTIO

Mozartin musiikista keskustellessa tulee esille usein adjektiiviit elegantti ja hillitty. Usein nuoria laulajia kannustetaan laulamaan Mozartia. On totta, että Mozartin laulaminen on turvallisempaa tai helpompaa kuin raskaamman veristisen ohjelmiston laulaminen. Kyseessä on henkilökohtainen kokemus, sillä personaalliset mieltymykset ja jonkin musiikin helpoksi mieltäminen riippuvat osittain laulajan taitotasosta ja osittain hänen äänityypistään. Raskaampi, vähemmän notkea ääni ei taivu yhtä helposti lyyrisempiin rooleihin tai lauluihin. Siinä mielessä fakkijärjestelmä on hyvä apuväline, kun laulajan fakki voidaan määritellä. Toisaalta fakkia ei tulisi määritellä kovin aikaisessa vaiheessa, eikä aina edes haluta fakittaa laulajaa. Ainakin laulopedagogi Richard Miller (1993, 13) kirjoittaa teoksessaan *Training tenor voices*, ettei yhdenkään nuoren, mahdollisesti ammattiuraa harkitsevan laulajan tulisi laulaa raskaampia *tenore spinto*- tai *robusto*-rooleja. Laulunopetuksessa oleellista olisikin saada oppilaan ääni soimaan vapaasti. Periaatteessa näkisin, että edellä kuvaamani roolit ja aariat eivät ole hankalia haasteita jo edistyneelle lyyriselle tenorille, mutta kokemattomampaa laulajaa neuvoisin aloittamaan Mozartin koomisista tenorirooleista, kuten esim. Don Basiliosta tai Podestasta.

Jos Mozart koetaan edelleen vaikeaksi laulaa, voi syy olla laulunopetuksen muuttumisessa. Kuten olen edellä kuvaillut, on suuri osa tenoreille sävelletystä musiikista saanut inspiraatiota vanhemmasta virtuoottisesta lauluperinteestä, jonka peruselementtejä on koloratuura. Mozartin äänellisessä hallinnassa tulisikin keskittyä niihin haasteisiin, joita lauluissa on. Yksi haasteista on koloratuurin tai äänen notkeuden hallinta. Ammattiin tähtäävässä laulunopetuksessa tulisi mielestäni tähdätä äänelliseen monipuolisuuteen, sillä sitä vaaditaan kurssitutkintojen lisäksi myös ammattiuralla. Toki laulunopetuksessa käytetään vokaliseja ja ääniharjoituksia myös koloratuuratekniikan kehittämiseen. 1700-lukuun verrattuna vokaliisit ja messa di voce -harjoitukset ovat vähäisessä käytössä. Siitä huolimatta yleisesti käytössä olevista vokaliisikirjoista sekä Nicola Vaccain *Metodo Praticossa* että Salvatore Marchesin 20 vokaliisissa op. 15 on olemassa harjoituksia kuvioinnin ja koristelun kehittämiseen. Vaccain harjoituksissa yli puolessa, numerosta 7 kirjan loppuun asti, keskitytään jollain lailla kuviointiin tai melodian koristeluun. Marchesin numerosta 4 eteenpäin olevia harjoituksia voidaan myös soveltaa samankaltaisten teknisten haasteiden ratkaisemisessa. En näe toisaalta mitään syytä siihen, miksi laulunopiskelija ei tutustuisi vaikka Pier Francesco Tosin tai Venanzio Rauzzinin harjoituksiin.

Mozartin aarioiden korkealle tessituuralle emme mahda juuri mitään, ja laulajan on harjoitettava runsaasti, jotta ääni pysyisi hyvin soivana myös ylimenoalueella. Tenorille sopivia harjoituksia on esimerkiksi Richard Millerin (1993, 107–117) teoksessa *Training tenor voices*. Ihmiset ovat keskimäärin isokokoisempia nykyään kuin 1700-luvun lopussa, joten tämä voi olla yksi syy, miksi Mozartin aariat ja oopperaroolit eivät ehkä nykyisin istu laulajan soittimeen niin hyvin kuin niiden syntyaikoina. Lisäksi standardiviritys (A = 440 Hz) on korkeampi kuin 1700-luvulla. Tästä huolimatta monen nuoren laulunopiskelijan ensikosketus ooppera-aarioihin on yleensä Mozartin kautta.

Kokemukseni Mozartin laulamista on ollut lähinnä positiivinen. Olen esittänyt konsertissa resitatiivikohtauksen Don Basilion roolista. Olen laulanut *Il mio tesoro intanton* sekä *Un aura amorosan* useassa koelaulussa. Jälkimmäinen oli muistaakseni erään oopperakuoron pakollinen koelauluaaria vuosina 2018 ja 2019. Kokonaisista rooleista olen esittänyt ainoastaan Belfioren roolin keväällä 2019, jolloin oopperaa oli muokattu sopimaan paremmin Turun AMK:n oopperaluokan tarpeisiin. Tästä syystä esimerkiksi lähes koko kolmas näytös leikattiin pois. Laulullisesti Belfiore on haastava rooli, vaikka aarioita (nro 15) *Care pupille* sekä (nro 19) *Ah non partir – Già divento freddo* oli hieman lyhennetty ja (nro 8) *Da Scirocco a Tramontana* jäi kokonaan pois. Belfioren rooli oli käytännössä yksilöity vastaamaan paremmin omaa osaamistani. *La finta giardinieran* tapauksessa tämä on ymmärrettävää myös siksi, että kolmannen näytöksen hulluuskohtaus on todella outo nykyihmisen silmin. Dramaturgisesti ajatus siitä, että kaksi päärooleista yhtäkkiä vajoaa mielipuoisuuteen ja kokee ihmeparantumisen, ei ole kovin uskottava.

Edellä kuvattujen roolien välinen dramaturginen vertailu voi olla mielekästä, mutta dramaturgisesti katsoen yhtäläisyyksiä ei ole kovin paljon. Podesta on sivurooli oopperassa *La finta giardiniera* ja edustaa parhaiten vanhaa huijatuksi tulevaa miestä, toisin sanoen *Pantalonen* tai *Dottoren* hahmoa. Belfiore on *mezzo carattere*, vaikka ei ole ihan väärin nähdä hänessä myös nuori rakastaja tai *opera seriasta* tutumpi omantunnontuskainen hahmo. Don Basilion hahmo on suoraan *commedia dell'arte*sta ja *opera buffasta*, samoin kuin Don Curzio. Kummatkin ovat pieniä sivurooleja ja heidän tarkoituksenaan on naurattaa. Sen sijaan Don Ottavio on hahmoista se, jonka alkuperä on selkeimmin *opera seriasta*. Ferrandon hahmo ei ole niin selkeästi *opera seriasta* kuin Don Ottavio, mutta hän on samalla vakavampi hahmo kuin Belfiore tai Podesta. Mielestäni Mozartin singspielistä tutut Tamino ja Belmonte voivat ihan yhtä hyvin olla esikuvia Ferrandolle.

Miten tietty hahmo karakterisoituu draaman kannalta, riippuu myös siitä, millaisia muita hahmoja näytelmässä on. Hahmojen kontrastit ovat olennainen osa tarinankerrontaa.

Kuten olen edellä maininnut, niin Don Ottavio näyttää todella heikolta verrattuna muihin oopperan *Don Giovanni* hahmoihin. Ferrando taas näyttää sympaattiselta mieheltä verrattuna ystäväänsä Guglielmoon. *La finta giardiniera*ssa sen sijaan kunniallinen mies on housurooli eli ritari Ramiro, eikä Podesta tai Belfiore. Belfiore syytetään oopperan aikana jopa rikoksesta, jolloin hahmon kunniallisuus on hyvin kyseenalainen. Koomisia hahmoja eli Podestaa, Don Basiliota ja Don Curziota yhdistää oikeastaan kaksi asiaa. Ensinnäkin he ovat selkeästi commedia dell'arten hahmoja. Toiseksi heille kirjoitettu musiikki on helpompaa mahdollisesti siitä syystä, että näiden hahmojen ensiesittäjät eivät olleet teatteriseurueensa taitavimpia laulajia. Mainittakoon vielä kerran, että hahmolle kirjoitettu musiikki on räätälöity tietylle laulajalle ensimmäiseen oopperatuotantoon. Esimerkiksi Ferrandon roolin ensiesittäjä Vincenzo Calvesi (1771–1811) on mitä todennäköisimmin ollut erittäin taitava esittämään juuri kyseisen roolin musiikin.

Jos laulaja haluaa esittää Mozartin aarioita tyylinmukaisesti, tulee hänen myös perehtyä melodian ornamentoinnin periaatteisiin. Sävellystyön periaate vielä 1800-luvun alussa oli toimittaa esiintyjille tietyt raamit, joista poikettiin esityiskohtaisesti. Melodian koristelu oli täysin hyväksyttävää, vaikka esiintyjän tuli toimia aina musiikin sanoman ehtojen mukaisesti (Brown 2002, 416). Sitoutuminen vain ja ainoastaan nuottikuvaan on suhteellisen moderni vaatimus. Oopperataiteessa esimerkiksi Giacchino Rossini kirjoitti melodioita, jossa koristelu on tehty valmiiksi ja laulajalle annetaan vähemmän tilaa improvisointiin (Potter & Sorrell 2012, 106 ja 131). Esityskäytäntöön vaikuttavat myös tempomerkinnät, jotka Mozartin tapauksessa on ilmaistu selkeästi, vaikka meillä ei ole tarkkaa käsitystä metronomilukemista (Brown 2002, 296–297).

Olen välttänyt käsittelemästä oopperan modernisoinnin lavastuksellista puolta. Lähtökohtaisesti olen itse sitä mieltä, että lavastuksen ja pukujen pitää palvella draamaa. Tämä voi nykyään tarkoittaa sitä, että aateliskartano muuttuu pilvenpiirtäjäksi tai miljardöörin huvilaksi. Asia ei ole kovin yksinkertainen, sillä 1700-luvun sosiaalinen hierarkia ei ole olemassa meidän aikanamme. Suhtaudun samanaikaisesti mielenkiinnolla erilaisiin kokeiluihin, esimerkiksi Don Giovannin tuotantoon Salzburgissa vuonna 2008, jossa Don Giovanni sekä Leporello esittivät huumeidenkäyttäjiä (Woolfe 2012). Modernisoinnin yhteydessä minulla herää myös kysymys siitä, pitäisikö kieliasua modernisoida. Riittäisikö käännöksen modernisointi? 1700-luvun oopperan kieliasu ei vastaa modernia kielenkäyttöä, eivätkä tilanteet näyttäydä aina kovin uskottavina nykykatsojalle. Yhteiskunta on muuttunut hyvin paljon reilussa 200 vuodessa. Siitä huolimatta on mielestäni hämmästyttävää, miten suosittuja Mozartin oopperat ovat edelleen.

## 6 LOPUKSI

Olen tällä opinnäytetyöllä pyrkinyt valaisemaan aihealuetta, jota suomenkielisessä kirjallisuudessa ei ole tietääkseni koottu yksiin kansiin näin laajasti. Meidän ei tulisi tehdä sellaista virhettä, että yritämme sovittaa laulamamme musiikin huomioiden ainoastaan oman aikakautemme ilmiöt ja ihanteet. Koen itse, että kun laulaja ymmärtää musiikin taustoja, hän samalla ymmärtää myös sanomansa ilmaisullisen voiman paremmin. Taustojen tutkiminen voi mielestäni tarkoittaa sitä, että laulaja perehtyy esittämänsä musiikin sävellysajankohdan kulttuuriin ja yhteiskunnalliseen ilmapiiriin. Mozartin tapauksessa taustojen selvittäminen on aika helppo toteuttaa, sillä säveltäjästä ja tämän aikakaudesta on kirjoitettu runsaasti. On tietysti eri asia, onko lähteitä säilynyt kovin hyvin tietyltä aikakaudelta. Mitä kauemmas menemme ajassa taaksepäin, sitä vähemmän tiedämme tavallisten ihmisten arjesta, kun taas suurmiehistä (ja joistakin naisista) on melko hyvät tiedot.

Olen pyrkinyt käsittelemään syitä siihen, miksi 1700-luvulla sävelletyt musiikkidramaattiset teokset tuntuvat nykyisin mahdollisesti hankalilta ymmärtää ja toteuttaa. Oma aikakautemme on hyvin erilainen kuin esimerkiksi Mozartin aikana, ja laulajan näkökulmasta moni asia on muuttunut reilussa 200 vuodessa. Sekä ääni-ideaali, laulunopetus että säveltäminen ovat kokeneet muutoksia. Erityisesti tenorien kohdalla on tapahtunut jopa dramaattisia muutoksia esitettävien hahmojen sekä laulutavan suhteen. Silti vanhempaa musiikkia pidetään laulajien kantaohjelmistossa edelleen.

Opinnäytetyö mahdollisti minulle syvällisen perehtymisen musiikin taustoihin ja viritteli ohjelmistovinkkejä. Uskon myös, että kokonaisen roolin tekeminen Mozartin oopperassa tulee olemaan tulevaisuudessa tämän opinnäytetyön kirjoitettuani entistä helpompaa itselleni. Ooppera-aarioita esittäessään tulee samalla muistaneeksi, että laulajan tulee ymmärtää, kuka hänen hahmonsa on, mistä tämä tulee ja mitä hahmolle tapahtuu tässä oopperassa. Musiikin ammattilaisille nämä asiat lienevät itsestäänselvyyksiä.

Laulajan olisi syytä muistaa, että omasta laulamisesta nauttimisen lisäksi on lopulta ratkaisevaa se, että myös hänen yleisönsä nauttii esityksestä. Oopperatuotannossa tähän samaan päämäärään pyrkii koko tuotantokoneisto. Laulaminen on lähtökohtaisesti hyvin henkilökohtainen kokemus. Parhaimmillaan laulaminen on koskettavaa kommunikointia laulajan ja yleisön välillä.

# LÄHTEET

Crispin, D. (toim.) 2012. *Dramma Giocoso : Post-Millennial Encounters with the Mozart/Da Ponte Operas*. Leuven: Leuven University Press. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=1763007>.

Bacon, H. 1995. *Oopperan historia*. Helsinki: Otava.

Boyd, M. & Rosselli, J. 2001. *Tosi, Pier Francesco*. Oxford University Press. Viitattu 3.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028201>.

Brown, C. 2002. *Classical and romantic performing practice 1750-1900*. Uudistettu painos. Oxford: Oxford University Press.

Budden, J. 2001. *Opera semiseria*. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020384>.

Fisher, B.D. 2006. *Mozart's Da Ponte Operas : The Marriage of Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*. Miami: Opera Journeys Publishing. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=272229>.

Howard, M.B.; Rosand, E.; Strohm, R.; Noiray, M.; Parker, R.; Whittall, A.; Savage, R. & Millington, B. 2001. *Opera (i)*. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.

Hildesheimer, W. 1984. *Mozart*. Suom. Heikinheimo S. & Heikinheimo P. Helsinki: Otava.

Hurwitz, D., 2005. *Getting the most out of Mozart : the vocal works*. Pompton Plains: Amadeus Press.

Fallows, D.; Jander, O.; Forbes, E.; Steane, J.B.; Harris, E.T. & Waldman, G. 2001. *Tenor*. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027667>.

Kennedy, J.; Kennedy, M. & Rutherford-Johnson, T. 2013. *Aria*. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-466>.

Kloiber, R.; Konold, W. & Maschka, R. 2002. *Handbuch der Oper*. 9. uudistettu painos. Kassel: Bärenreiter.

MacNeil, A. 2001. *Commedia dell'arte*. Oxford University Press. Viitattu: 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006188>.

Malarcher, J. (toim.) 2008. *Theatre Symposium, Vol. 16 : Comedy Tonight!* Tuscaloosa: University of Alabama Press. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=888560>.

Marini-Maio, N. & Ryan-Scheutz, C. (toim.) 2008. *Set the Stage! : Teaching Italian through Theater*. New Haven: Yale University Press. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=3420649>.

Markstrom, K. & Robinson, M.F. 2001. Porpora, Nicola. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022126>.

McClymonds, M.P. & Hertz, D. 2001. Opera seria. Oxford University Press. Viitattu 3.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020385>.

Miller, R. 1993. Training tenor voices. New York: Schirmer Books.

Mozart, W. A.; Aruhn, B.; Kale, S.; Croft, R.; Pilat, E.; Skoglund, A.; Östman, A. & Salomaa, P. 2006. La finta giardiniera. Leipzig: Arthaus Musik.

Mozart, W. A. & Da Ponte, L. 2005a. Così fan tutte: Ossia La scuola degli amanti, Dramma giocoso in zwei Akten: KV 588. Urtext der neuen Mozart-Ausgabe ed. Kassel: Bärenreiter.

Mozart, W. A. & Da Ponte, L. 2005b. Le nozze di Figaro: Opera buffa in vier akten: KV 492. Urtext der neuen Mozart-Ausgabe ed. Kassel: Bärenreiter.

Mozart, W. A.; Kluge, H.; Moehn, H. & Da Ponte L. 2005c. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni: dramma giocoso in zwei Akten: KV 527. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe ed. Kassel: Bärenreiter.

Mozart, W. A.; Petrosellini, G.; Stierle, J.F.J.; Müller, D. & Epplée, E. 2018. La finta giardiniera = Die verstellte Gärtnerin : (Die Gärtnerin aus Liebe) : dramma giocoso in tre atti : KV 196. 4. painos. Kassel: Bärenreiter.

Oxford music online 2001a. Comic opera. Oxford University. Viitattu 14.3.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006183>.

Oxford music online 2001b. Commedia per musica. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006189>.

Oxford music online 2001c. Dramma giocoso. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008138>.

Oxford music online 2001d. Dramma per musica. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008139>.

Oxford music online 2001e. Mezzo, mezza. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018567>.

Potter, J. 2009. Tenor : history of a voice. New Haven: Yale University Press.

Potter, J. & Sorell, N. 2012. A History of Singing. Cambridge: Cambridge University Press. Saatavilla: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=866840>.

Purvis, P. (toim.) 2013. Masculinity in Opera. London: Routledge. Saatavilla: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=1318970>.

Rosselli, J. 2001a. Castrato. Oxford University Press. Viitattu 13.3.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146>.

- Rosselli, J. 2001b. Moreschi, Alessandro. Oxford University Press. Viitattu 13.3.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019126>.
- Rushton, J. 2002a. Così fan tutte. Oxford University Press. Viitattu 4.5.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003389>.
- Rushton, J. 2002b. Finta giardiniera, La (ii). Oxford University Press. Viitattu 4.3.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000002096>.
- Rushton, J. 1992. Klassismin musiikki Gluckista Beethoveniin. Suom: E. Kuovo. Kuopio: Puijo.
- Szakolczai, A. 2012. Comedy and the Public Sphere: The Rebirth of Theatre As Comedy and the Genealogy of the Modern Public Arena. Lontoo: Taylor & Francis Group. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/turkuamk-ebooks/detail.action?docID=1101410>.
- Taruskin, R. 2011. Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music. New York: Oxford University Press, Incorporated. Saatavilla <http://ebookcentral.proquest.com/lib/abo-ebooks/detail.action?docID=648050>.
- Tessing Schneider, M. & Tatlos R. (toim.) 2018. Mozart's 'La clemenza di Tito': A Reappraisal. Stockholm University Press. Saatavilla <http://library.oapen.org/bitstream/id/4ae8ce15-52cd-438c-8dfb-55c692dd119a/649677.pdf>.
- Weiss, P. & Budden, J. 2001. Opera buffa. Oxford University Press. Viitattu 23.4.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043721>.
- Woolfe, Z. 2012. An Opera Seduced by Life, and Death. New York Times. 8.7.2012. Viitattu 4.5.2020 <https://www.nytimes.com/2012/07/09/arts/music/don-giovanni-staged-by-claus-guth-at-staatsoper-in-berlin.html>.

